سلسلة النقد الأدبي

د. بدري عثمان

بناء الشخصيّة الرئيسيّة في روايات نجيب محفوظ



د. بدري عثمان

بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ



دار الحداثة

للطباعة والنشر والتوزيع ش.م.م

لبنان . بيروت ص . ب ١٤/٥٦٣٦

طريق المطار ـ شارع مدرسة القتال.
بناية حلمي عويدات ـ تلفون
٨٣٣٩٨٩ ـ ص.ب. ٥٦٣٦/ ١٤
الطبعة الأولى ١٩٨٦

مقدمـــة

من أهم الأنواع الأدبية التي جدت في الأدب العربي الحديث الشكل الروائي أو « قالب الرواية » كما تسميه نظرية الأنواع الأدبية .

وتحاول كثير من الكتابات النقدية في الأدب العربي الحديث أن تجعل لهـذا القالب الأدبي الجـديد بـداية تمتـد للمويلحي في « حـديث عيسى بن هشـام » وللدكتور هيكـل في « زينب » وتوفيق الحكيم في « عـودة الروح » و« سارة » للعقاد وابراهيم المازني في « ابراهيم الكاتب » . .

وقـد يستأنس[1] المـرء بكثير من هـذه الآراء ، من نـاحيـة الـرصـد التاريخي وذلك على الرغم من عدم انتظام كـل هذه الـدراسات في سيـاق نقـدي واضح ، لـه أصولـه وأسسه الجمـالية والفكـريـة في إطـار نـظريـة الأدب . ولكن يبدو أن الذي استطاع بحق أن يؤصل هـذا القالب الأدبي الجديد ، في الأدب العربي الحديث ، وأن يعـطيه من عمق الـرؤية الفنيـة والفكرية في الزمان والمكان والفعل والذهن والشعور هو الكاتب الروائي ، نجيب محفوظ .

ومعنى هـذا أن الأشكال الـروائية التي ظهـرت قبل روايـات نجيب محفـوظ أو معهـا كـانت لا تتجـاوز نـطاق الارهـاصـات الأولى ، للشكـل الـروائي بمفهومـه الفني الدقيق ولـذلك جـاءت شخصيات هـذه القصص وتدخل أعمال نجيب محفوظ القائمة على المادة التاريخية ضمنها ـ مبنية بناء نمطيا مسطحا ، يعكس بعضهـا على نحـو مباشـر وجهات نـظر مؤلفيها في اطار فكري محدود ، أو في اطار تجربة خاصة غالباً ما يشيع فيها الاحساس

---

(١) استثنى من ذلك كتاب الدكتور مصطفى ناصف « ابراهيم الكاتب » وذلـك لأن هذا الناقد ، يمثل في الواقع مدرسة قائمة بذاتها في اطار « نظرية الأدب » .

« بالسيرة البيوقراقية » ويصور بعضها الآخر ـ بشيء من الحس التقرير الرومانسي ـ فئة ما من فئات المجتمع المصري .

والواقع أننا قد نتلمس في بعض هذه الروايات أو « القصص » ، بذور ومعالم الشكل الروائي ، كما يبدو ذلك على نحو ما في رواية « زينب » للدكتور « هيكل » وفي « عودة الروح » لتوفيق الحكيم ، و« كفاح طيبة » و« رادوبيس » لنجيب محفوظ ولكن يبقى دائماً أن هذه الروايات ـ إذا صح اطلاق كلمة « رواية » عليها ـ لا تقدم حياة نابضة باللحم والدم ، وإنما تقدم مجموعة من الأفكار والآراء المصبوبة بشكل اصطناعي في مجموعة من الشخصيات النمطية ، كما أنها تتسم بعدم التماسك في بنيتها الداخلية ، فالمكان والزمان والحدث والشخصية فيها ألصق بالمستوى الوقائعي منها بالمستوى التصويري والتركيبي ، الذي يمثل قالب الرواية بمعناها الفني باعتبارها ، تصويرا وتركيبا فنيا ، يصور الحياة النابضة ، في أبعادها المادية والمعنوية ، بكيفية دقيقة تجعل منها شيئاً جديداً ، معادلا وليس « صورة طبق الأصل » لها قبل أن تتشكل في العمل الفني .

وليس معنى هذا بطبيعة الحال أن كتاب الرواية العربية قبل نجيب محفوظ أو حتى المعاصرين له ، لم يضيفوا جديدا لهذا القالب الفني ، لأن مجرد تمثلهم له وكتاباتهم فيه وفقا للمدلول العام لكلمة « القص » وتضمينهم له ، رؤى معاصرة يعد شيئاً جديداً بحد ذاته ـ إذا قيست الأمور بما هو عليه حال الأدب العربي[1] القديم ـ إن نجيب محفوظ يمثل

(١) ربما كان كتاب « البخلاء » و« الحيوان » للجاحظ وكتاب « كليلة ودمنة » لابن المقفع ، و« مقامات » بديع الزمان الهمذاني ، ومقامات « الحريري » استثناء نسبيا من هذا الحال .

« ظـاهرة أدبيـة متفردة »[١] تتميـز عن غيرهـا من حيث طريقـة استخـدام الوسائل الفنية التي يتحقق بواسطتها العالم الـروائي وهو ينبض ويضـطرب اضطراب الحياة وإن لم يكن مطابقا للحيـاة . وهذه الـوسائـل تتمثل في : (اللغة ـ الشخصيات ـ الحدث ـ الزمـان ـ المكان) ، وميـزة نجيب محفوظ الأساسية تتمثـل في إدماج كـل العناصـر مع بعضهـا ، بحيث تتولـد عنها رؤ ية فنية وفكرية ، تتسم بالحيوية والعمق والشمول . هـذا إلى جانب أن نجيب محفوظ روائي ذو نفس طويل ، يبدو فيه انتاجـه الروائي من زاويـة نظر بانورامية عبارة عن « ملحمة لصراع الانسان الذي يصوره أو يركبه ، مـع الـزمن » . ولا يمكن أن يحيط المـرء علما بكـل العـوامـل التي أبـرزت الأصالة الفنية لعالم نجيب محفوظ الروائي ، ولكنه « ظاهرة روائية جـادة » تستحق كـل اهتمام . والـواقع أن أبـرز ما تجـلى فيـه عـالم نجيب محفـوظ الـروائـي ، هـو عملية البنـاء الروائي للشخصيـات الروائيـة بصفة عـامة والشخصيات الرئيسيـة بصفة خـاصة ، وذلـك لكونها تمثـل العصب الحي والمؤ ثر في البناء الفني للرواية كلها .

وموضـوع بنـاء الشخصية الـرئيسية عنـد نجيب محفوظ ـ عـلى أهميته الشديدة ـ لم يـرصد لـه الجهد الكـافي في معظم الـدراسات والمـراجع التي كتبت عن الأدب الروائي لهذا الفنان .

ويعـود قدر كبـير من حيويـة عالم نجيب محفـوظ الـروائي إلى بنـائـه للشخصيات الروائيـة عمومـا والرئيسيـة على نحـو خاص ، بـطريقة فنيـة محكمـة الصنع ، من خـلالها تتكـامل وتتفـاعل مختلف العنـاصر الـروائيـة الأخرى ، كالـحـدث والزمـان والمكان والشخصيـات الروائيـة الأخرى التي يبدو بعضها رئيسيا ولكن على نحو نسبي بالقيـاس إلى الشخصية الـرئيسية

---

(١) تبـدأ هذه الـظاهرة من روايـة « زقـاق المـدق » حتى الأعمـال التي أبـدعهـا في فتـرة الستينات .

ويبدو بعضها الآخر ثانوياً ولكنه يمارس وظيفة ما ضمن سياق الشخصية الرئيسية بحيث ينبثق عن تفاعل كل هذه العناصر الروائية رؤية الفنان النصية المستقلة بذاتها . وبناء الشخصيات الرئيسية عند نجيب محفوظ لا يتميز بكونه صورة مصغرة أو مكبرة للخلفية الاجتماعية أو تحديدا للمناخ السياسي أو طرحاً تقريرياً مباشراً ، لقضايا ومحاور فكرية معينة ، بقدر ما يتميز بكونه « تصويرا وتركيبا لغويا » من نوع خاص ، قد صبت فيه المعطيات التي تمثل عادة بيئة العمل الفني الوقائعية ، بحيث تتخذ مستوى الأساس فيه هو الدلالة الكامنة التي تمثل رؤية الفنان النوعية . ومن الواضح أن هذا هو المستوى الذي يجب أن تصرف له جهود النقاد .

وبهذا المعنى ، يبدو أن الفكرة الذهنية أو الخلفية السياسية أو الواقع الاجتماعي والاقتصادي أو القضية الفلسفية ، قد تحولت داخل العمل الفني وخضعت ـ نتيجة هذا التحول ـ لمنطق جديد ، يستمد مظاهر جماله وقيمته وحيويته من طريقة البناء اللغوي للشخصيات الرئيسية المهيمنة نسبيا كما هو الحال في رواية « القاهرة الجديدة » وبنسبة أقل في « زقاق المدق »، ورواية «بداية ونهاية» والمهيمنة هيمنة كلية ، تشمل الكم والنوع معاً ، في رواية « اللص والكلاب » ورواية « الطريق » ورواية « الشحاذ » ورواية « ثرثرة فوق النيل » ورواية « السمان والخريف » ورواية « ميرامار »

وقد كتب عن أدب نجيب محفوظ الروائي الشيء الكثير ، ولكن يبدو أن معظم الدراسات التي تناولت أدب هذا الفنان ، كانت تتناول المناخ الذي يمثل البيئة الخام للعمل الفني من ناحية كما أنها من ناحية أخرى تدور في تلك الثنائية الاصطناعية ، التي تتمثل فيما يعرف بـ «الشكل والمضمون » فقد نظرت معظم هذه الدراسات إلى أدب نجيب محفوظ ـ أو بعضه ـ باعتباره أدبا واقعيا من ناحية وأدبا فلسفيا وذهنيا من

ناحية أخرى ، مما أدى إلى عقد نوع من المطابقات الوهمية بين ما هو ماثل في بنية الواقع الخارجي وبين ما هو ماثل في العمل الفني ، فمفهوم « الانعكاس » ، يسيطر على الدراسات التي تناولت الأدب الروائي لهذا الفنان . وكانت الخلاصة العامة لذلك كله أن عرفنا الكثير عن محيط ومحتوى أعمال نجيب محفوظ الروائية ، ولكننا لم نعرف ـ إلا في حالات نادرة وعرضية ـ أَدَبِيَّة هذا الأدب ، وشكله اللغوي وخصائصه الروائية في سياق هذا الشكل ورؤيته الداخلية . . . الخ .

ولا ينكر أحد أن شخصيات نجيب محفوظ الروائية ـ رئيسية كانت أو غير رئيسية ـ « مستمدة » فعلا من الواقع الاجتماعي والفكري والحضاري ، فهي بذلك مجموعة « صور » مأخوذة لنوع معين من الحياة الانسانية في هذا الحيز المكاني والزمني والوظيفي ، ولكن كونها كذلك لا يعني بالضرورة أنها « انعكاس » أو « امتداد » لهذا الواقع المستمدة منه ، والحق أن الواقع الفني ، سواء أكان هو الشخصية أو غيرها شيء وهمي من صنع الفنان نفسه .

وربما كان الوجه الملائم هو أن يقال ، أن هذه الصورة المستمدة من الواقع « كيان فني مكتف بذاته » ، مادتها الواقع ولكنها بعد أن تشكلت في قالب لغوي روائي ، فقدت صلتها المباشرة بالواقع الخارجي ، لتصبح صلتها به صلة رمز لغوي يعبر عن رؤية فنية ولا يقرر حقيقة حرفية للواقع .

وقد أحس بذلك أحد النقاد الأيديولوجيين أنفسهم ، وهو محمود أمين العالم حينما طرح معادلة العلاقة القائمة بين العمل الفني وبين الخلفية التي يحاكيها في واقع الحياة العامة ، وذلك على نحو يذكرنا بمفهوم الجاحظ للأدب .

يقول محمود أمين العالم : « . . . الموضوعات الأدبية والفنية مبذولة في حياة الناس وتجاربهم ، في واقعهم النفسي والاجتماعي والطبيعي على السواء والقضية هي أن تتحول هذه الموضوعات من موضوعات لها شكل الحياة والطبيعة إلى موضوعات لها شكل الفن وصياغته »[1] .

إن قيمة الأثر الأدبي لا تتحدد - فيما يرى البعض - إلا إذا كان التعامل معه قائماً على اللغة من حيث هي أداة توصيل ومن حيث هي غاية فنية في حد ذاتها[2] ، ولذلك قيل : « ان الأثر الأدبي مكون أو « مصنوع من الكلمات » والجمل وغيرها من التعبيرات المختلفة ، فهو إذن ليس إلا ما تعبر عنه اللغة ، والمهمة الأساسية للدارس هي الكشف عن مميزات وخصائص تلك اللغة »[3] وعلى هذا النحو فقد كان السؤال الرئيسي الذي حاول هذا البحث أن يطرحه هو : كيف يتم بناء الشخصية الرئيسية من واقع استخدام اللغة نفسها ؟ .

ومن الواضح أن طبيعة السؤال السابق ، تقوم على الناحية التطبيقية أكثر مما تقوم على الفروض النظرية ، وهي مهمة عسيرة وشاقة بقدر ما هي مثمرة وفعالة في الدراسة الأدبية . ومن أجل اتاحة الفرصة الكافية للتحليل التطبيقي كان على الدارس أن يقلص المادة التي هي موضوع الدراسة إلى أقصى حد ممكن وذلك باختيار نماذج روائية محددة تتيح للمرء أن يبتعد بقدر الامكان عن الرصد المسطح من ناحية وتتيح له

---

(١) تأملات في عالم نجيب محفوظ ص ١٥ ، محمود أمين العالم .

(٢) Todorov (Tzvetan), Theorie de la litterature, Teste des formalistes Russes Reunis, Presentes et traduis par Tzvetan Todorov Collection «Tel-quell» seuil, Paris, 1963, P.73.

(٣) Todorov (Tzvetan), qu'est-ce que le structuralisme, ed, du seuil, Paris 1966, P. 108-109.

أن يتعمق النص اللغوي في ذاته باعتباره الأساس الذي عن طريقه يتحدد بناء الشخصية الرئيسية من ناحية أخرى .

والمنهج الذي يقوم عليه البحث ، منهج لغوي تحليلي في الغالب ووصفي استنتاجي في بعض الحالات . وقد تحددت وظيفة الدارس ـ أخذا بهذا المنهج ـ في فحص وتحليل النصوص الروائية لمعرفة الخصائص الفنية التي بواسطتها يتم بناء الشخصية الرئيسية عند نجيب محفوظ ، دونما أي موجه خارجي آخر غير الأخذ بما تمدنا به « الرؤية النصية » .

واختار الباحث لتحقيق هذه المحاولة ، نماذج روائية معينة هي : « القاهرة الجديدة » « زقاق المدق » « بداية ونهاية » « اللص والكلاب » « الطريق » « الشحاذ » « ثرثرة فوق النيل » ومن قراءة كل هذه النماذج ، بدا أن هناك محورين بارزين يحددان بناء الشخصية الرئيسية عند نجيب محفوظ تحديداً فنياً لغوياً ، وهما :

١ ـ **البناء الواقعي التصويري** : وهو يتمثل في أن البناء اللغوي للشخصية يخضع ـ في الغالب ـ إلى نظام الصورة المرئية في المقاطع الوصفية المكانية ، وإلى نظام التسلسل السببي القائم على بروز وحدة الفعل العضوي في المقاطع السردية الوصفية . كما أن لغة الحوار من جهة ولغة العالم الداخلي للشخصية من جهة ثانية محكومة إلى حد بعيد بنظام الصورة المرئية ، القائمة على التجسيم والتشخيص والتحليل في بعض الأحيان . وفي كل الأحوال ، فإن بناء الشخصية الرئيسية هنا يتم عن طريق مجموعة من الوسائط الحسية المرئية أو غير المرئية وفي كل الأحوال أيضاً تخضع الشخصيات إلى نوع من المداولة بين الوضع المتحرك للشخصية (الصور السردية) وبين وضعها الساكن (الصور الوصفية) بصفة اساسية وفي ثنايا ذلك تأتي الصور الحوارية لتدفع ـ في الغالب ـ بالسياق الوصفي والسردي

إلى الامام ، هذا في الوقت الذي تبدو فيه الصور الداخلية القائمة على أسلوب التداعي والمناجاة ، محصورة جداً في بعض المواقف المتأزمة التي ينتج عنها ، تحول حاسم في تطور الشخصية ـ ويشمل هذا القسم من الرسالة ، بناء شخصيتين رئيسيتين هما : شخصية محجوب عبد الدائم في رواية « القاهرة الجديدة » وشخصية حميدة في رواية « زقاق المدق » وهما موضوع الفصل الأول . وأشير هنا إلى أن الهدف الأساسي من وراء دراسة هذين النموذجين ، يتمثل في توضيح معنى « البناء الواقعي التصويري » كما يتمثل في توضيح أن الحدث الروائي المقدم عند نجيب محفوظ ، ليس مجرد حدث وقائعي وانما هو حدث يكشف عن رؤ ية دلالية كامنة في السياق الداخلي للغة .

وقد تكفل الفصل الثاني والثالث بدراسة بناء شخصية « حسنين » في رواية « بداية ونهاية » باعتبارها نموذجا تطبيقيا موسعا ، وذلك لأن هذه الرواية تعتبر ـ فيما أرى ـ أغنى أعمال نجيب محفوظ الروائية لهذه المرحلة ـ باستثناء الثلاثية طبعا ـ سواء أكان ذلك من حيث الرؤ ية الفنية أو كان من حيث طريقة التعبير عن هذه الرؤ ية بواسطة بناء الشخصية الرئيسية في المكان والزمان من ناحية وبناء الشخصيات الأخرى (الأخوة الثلاثة) من ناحية ثانية وقد تضمن البناء المكاني للشخصية الرئيسية في الفصل الثاني وبناؤ ها الزمني في الفصل الثالث ، دلالة الحدث المعنوية في هذه الرواية . وقد ربط الدارس بين أهم وأبرز الخصائص التي توصل إليها التحليل اللغوي في هذا النموذج وبينها في النماذج الأخرى ، وذلك في نهاية كل فصل من هذين الفصلين .

والمفهوم الثاني ، الذي يهيمن على بناء الشخصية الرئيسية عند نجيب محفوظ هو :

٢ ـ البناء التركيبي للشخصية الرئيسية : وهو يتمثل في أن لغة

نجيب محفوظ هنا « مكثفة في حد ذاتها » و« مكثفة » من حيث وظيفتها في بناء الشخصيات الرئيسية هنا باعتبار عمقها الذهني والشعوري واللاشعوري ، وقد ترتب عن ذلك أن جاءت كل الوحدات الروائية (الحدث ـ الزمن ـ المكان) والشخصيات الثانوية مركبة ومتداخلة فيما بينها من ناحية ، ومركزة داخل مجرى الذهن والشعور من ناحية ثانية . وقد كان الأسلوب الفني المهيمن هنا هو استخدام « المونولوج الداخلي » بأشكاله المختلفة ، للتعبير عن مجرى وعي ولا وعي الشخصيات الرئيسية هنا . كما أن ما يعرف في النقد البنائي « بالرؤية من الداخل » هو النظام المهيمن الذي رؤيت في سياقه كل شخصيات نجيب محفوظ الرئيسية في الروايات التالية : « اللص والكلاب » « الطريق » « الشحاذ » « ثرثرة فوق النيل » « السمان والخريف » « ميرامار » . وقد تكفل الجزء الأول من الفصل الرابع من الرسالة بتوضيح معنى البناء التركيبي بواسطة القيام بمقارنة بينه وبين معنى البناء التصويري من ناحية ، وبواسطة استنتاج كل الخصائص التي يتميز بها في النماذج الروائية الأربعة من ناحية ثانية .

ومع أن كل ما جاء في هذا القسم من هذا الفصل قائم على تمثل بنية اللغة في النماذج الروائية الأربعة ، فقد رأى الدارس أنه لا بد أن يمثل لذلك بتحليل نصوص معينة . واختار لذلك ، نموذجين تطبيقين هما « اللص والكلاب » و« الطريق » وأعقب كل ذلك بأهم النتائج البارزة التي تحكم نظام البناء التركيبي للشخصية الرئيسية عند نجيب محفوظ .

وقد استعان الدارس ببعض المصطلحات الحديثة المستخدمة في المنهج البنائي ، ولكن في حدود ضيقة جدا ، وذلك لأن هذه المصطلحات ، تعبر عن قاموس نقدي جديد لم يستقر بعد ، كما أن الايغال في استخدامها ، قد يخرج العمل الفني عن طابعه الابداعي الذي لا يساوي فيه إلا نفسه .

والواقع أن اعداد الدارس لهذه الرسالة على هذا النحو إنما ينبع من الاعتقاد بضرورة احياء مبدأ الاجتهاد في فهم النص الأدبي ومواجهته مواجهة مباشرة وكل ما يطمح إليه الدارس ، هو أن يكون هذا البحث قد حقق بعض الأمل الذي عقد عليه .

الفصل الأول

البناء الواقعي التصويري للشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ

(١) مفاهيم أولية :

معنى البناء التصويري للشخصية الرئيسية عند نجيب محفوظ .

(٢) وظيفته في بناء الشخصية الرئيسية في « القاهرة الجديدة » « زقاق المدق » .

١ ـ مفاهيم أولية : معنى البناء التصويري للشخصية الرئيسية عند نجيب محفوظ :

بادىء ذي بدء ، ثمة ملاحظات أساسية لا بد من ايضاحها ، تتمثل في أن أدب نجيب محفوظ بصفة عامة والتقليد الروائي منه بصفة خاصة ، قد نظر إليه غالباً وفقاً لمنطق المسلمات والفروض الخارجية المتصلة بخلفيات الواقع الخارجي الخاصة والمحدودة بحدود الزمان والمكان والفعل والانسان المحلي باعتباره انعكاسا لهذا الواقع .

وقد أدى هذا بطبيعة الحال إلى أن جاءت معظم هذه الدراسات التي تناولت الأدب الروائي لهذا الفنان ، مثقلة ، منهجاً وتفسيراً وتقييماً بتلك الفروض والمسلمات الخارجية المتصلة على نحو أو آخر برؤية الواقع الخارجي للمجتمع المصري ، وما يزخر به هذا الواقع من صراع حضاري شامل تتفاعل داخله الظواهر الاقتصادية والاجتماعية والاخلاقية والسياسية وغيرها .

وبقدر ما جاءت جل مراجع أدب نجيب محفوظ ، مثقلة وموظفة لمدلول السياق الخارجي على نحو ما أشرنا ، بقدر ما جاءت متخففة إلى حد الشحوب من البنية النوعية الداخلية ، المنبثقة من العمل الفني ذاته ، باعتباره أولاً وأخيراً « نصاً لغوياً » يملي رؤيته الخاصة التي ليس من الضروري أن تكون متفقة أو مختلفة مع السياق الخارجي المفترض فيها افتراضاً « ما قبليا » بحجة شائعة وهي أن رؤية العمل الفني لا تنبت من فراغ . وهي حجة مشروعة لا تنطبق على العمل الفني اللغوي فقط ، وانما تنطبق على مطلق النشاط البشري فنيا وفكريا كان أو عمليا ، ولكن يبدو أنه قد فات الكثير من هؤلاء الدارسين ـ وربما عن حسن نية وتحت تأثير دوافع نبيلة المقصد . « أن مهمتنا الحقيقية هي كشف المفارقة بين النص وظروفه . . . وأن في الفن عملية تحويل وهدم وبناء »[١] .

ويعنينا من ذلك كله قضية أساسية ، ترتبت عنها قضايا فرعية أخرى في فهم الأدب الروائي عند نجيب محفوظ ، وهي قضية « الواقع » من ناحية و« الواقعية » من ناحية ثانية ، حيث وصفت وقيمت ـ ولا أقول حللت ـ جل أعمال هذا الفنان في اطار مدى علاقتها مع مقتضيات الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي ، وقد نتج عن ذلك بالضرورة أن حددت هذه الأعمال الفنية ، في ضوء قربها أو بعدها من خصائص وسمات « الواقعية الأوروبية » في وجوهها المختلفة .

والواقع أن مثل هذا التناول قد يفيدنا في حالة ما إذا كنا نهدف إلى رصد وإبراز الظواهر الخارجية التي تمثل بيئة العمل الفني في الزمان والمكان ، ومن الواضح أننا بذلك نسخر العمل الفني لخدمة أغراض أخرى تلتئمها جميعا رؤية الواقع الخارجي المنعكس على هذا العمل ،

---

(١) د . مصطفى ناصف ، دراسة الأدب العربي ، الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة (بدون تاريخ) ص ١١١ .

وليس واقع العمل في ذاته . فنحن ـ وطبقا لهذا المنطق ـ نؤدي وظائف من اختصاص غيرنا ، مثل الباحث الاجتماعي والخبير الاقتصادي والمفكر السياسي وغيرهم ، وننسى في ثنايا ذلك أن وظيفتنا الأساسية على المستوى النظري هي أن ندرك بأن « الفن لا ينمو وفقا لمنطق اجتماعي ، وإنما ينمو وفقا لمنطق داخلي ، كامن فيه ، متميز ، بطريقة ما ، من المؤثرات الخارجية »[1] . وبعيدا عن اثارة مجال للجدل العقيم حول مفاهيم معينة مثل « الواقع » و« الواقعية » فانه بامكاننا أن نقرر ـ ودون تحفظ ـ بأن « العمل الأدبي ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية ، وليس موعظة بلاغية وليس كشفا دينيا ، وليس تأملا فلسفياً ، حتى لو أمكن أن ينظر إليه على هذا النحو من أجل أغراض معينة . إن الفن « وهم » و « خيال » والعالم فيه يتغير من خلال اللغة واللون والصوت »[2] .

وعلى المستوى التطبيقي فانه يبدو أن أقصى ما يمكن أن يقدمه أي دارس لأدب هذا الفنان ، هو أن « يقرأه » و« يفهمه » ويتمثل خصائصه ، وذلك بالاهتداء اليه من بابه « المشروع » ـ وأكاد أقول الوحيد ـ ممثلا في كونه كلاما أو « مقالا أدبيا » يجب معرفته في ذاته من حيث هو بناء لفظي ، وليس تمثيلاً للواقع ، ووظيفتنا هي البحث عن خصوصياته انطلاقاً من العلاقات التي تربط عناصره المكونة[3] .

ويمكن التعبير عن هذه القضية بالاستئناس لما يراه أعلام النقد الأسلوبي الحديث المنبثق عن المنهج البنائي ، وذلك حين يرون بأن « النص الأدبي يفرز أنماطه الذاتية وسننه العلامية والدلالية ، فيكون سياقه

---

(١) د . مصطفى ناصف ، دراسة الأدب العربي ، ص ١٥٨ .

(٢) د. محمود الربيعي ، حاضر النقد الأدبي مقالات في طبيعة الأدب ط ١ ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٧٥ ، ص ٥١ .

(٣) Todorov (Tzvetan), qu'est-ce que le structuralisme, P.99-116.

الداخلي هو المرجع لقيم دلالته حتى لكأن النص هو معجم لذاته »[1] .

ولعل خير من عبر عن المعنى الحقيقي لمفهوم « الواقع » و« الواقعية » في العمل الفني القصاص الفرنسي « جي دي موبسان » حينما يقول : « ان الواقعي ان كان فنانا حقا لن يذهب إلى عرض الحياة في صورة فوتوغرافية ساذجة ، ولكنه سيذهب إلى عرض صورة أكثر حقيقية وحيوية وكمالا من الحقيقة نفسها . . . . انني اعتقد أن الواقعيين الموهوبين يجب أن يسموا بالايهاميين »[2] .

الواقع أن الهدف من وراء هذه التحديدات الأولية العامة ، هو إثارة التساؤل التالي الذي يبدو هو المدخل المناسب والمشروع في بناء نجيب محفوظ الروائي للشخصية الرئيسية في هذه النماذج ، وهو : إذا افترضنا جدلاً أن الشخصية الروائية عموما عند هذا الفنان « مستمدة » من « الواقع » لا باعتباره قضايا ومشاكل هذه الطبقة أو تلك أو هذا المدلول السياسي أو الاجتماعي الاقتصادي ، وإنما باعتباره « تحويل » كل هذه الأشياء ودمجها بحيث تشكل متفاعلة مع بعضها صورة جديدة للواقع باعتباره « معاناة الشقاء الانساني » في ظل توقف أو غياب أو اختلال علة جذرية عن مد الحياة بما يكسبها « توافقها » و« نظامها » و« انتظامها » ، فكيف إذن تم التعبير عن ذلك لغوياً وما نوع الوظيفة الدلالية التي يؤديها هذا الشكل اللغوي الروائي من خلال بناء الشخصية الرئيسية ؟ . .

وبمعنى آخر ألا يبدو الأمر بحاجة شديدة إلى إثارة سؤال حيوي آخر وهو : هل يمكن اعادة تعريف وفهم أدب نجيب محفوظ الروائي بواسطة بنائه للشخصية الرئيسية ، من خلال طبيعة الشكل اللغوي أخذا بالمنهج

---

(١) عبد السلام المسيدي، الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في النقد والأدب ، الدار العربية للكتاب ليبيا تونس ١٩٧٧ ، ص ١١٠ ـ ١١١ .

(٢) د . سيزا أحمد قاسم ، ثلاثية نجيب محفوظ (دراسة مقارنة) آداب القاهرة ١٩٧٨ ، ص ١١٠ .

اللغـوي في تياراتـه المختلفة من نـاقد إلى آخـر ، والمتفقـة من حيث المبـدأ الأساسي ، وهو « أن الأثـر الأدبي مكون ومصنـوع من الكلمات والجمـل وغيرها من أشكال التعبير المختلفة»[1] وأن الروائي إنما «يصنع عالماً مكوناً من الكلمات . وهذه الكلمات تشكل عـالما خـاصا خيـاليا قـد يشبه عـالم الـواقع ، وقـد يختلف عنه ، وإذا شـابهه فهـذا الشبه شبـه خاص يخضـع لخصائص الكلمة التصويرية ، فالكلمة لا تنقل الينا عالم الـواقع بـل تشير إليـه وتخلق صورة مجازية لهذا العالم »[2] ؟ .

ومن قراءة عالم نجيب محفوظ الروائي في جملته وأخذا بمبـدأ « النظام المهيمن » بدا أن هناك قالبين لغـويين أسـاسيين ، ينتـظمان البنـاء الروائي للشخصية الرئيسية عند نجيب محفوظ ، وهما « البناء اللغوي التصويري » كـما هو الحـال في كل النمـاذج الروائيـة التاليـة « زقاق المـدق » ، « خـان الخليلي » ، و« القاهرة الجديدة » ، « وبداية ونهاية » « الثلاثية » بـأجزائهـا الثلاثة . و« البناء اللغوي التركيبي » كما سنرى ذلك في القسم الأخـير من هذه الدراسة .

ومع أن ذلك قد اتضح وتبلور من خلال تحليل النصـوص الروائيـة في النماذج الروائية الثلاثة المحددة في واجهة هذا الفصل ، فانه بالامكـان الاشـارة إلى بعض العموميـات التي قد تعـطى لمـا نعنيـه بـالبنـاء اللغـوي التصويري للشخصية الرئيسية عند نجيب محفوظ مشروعيته .

وفي أبسط المستـويـات ، يمكن القـول بـأن معنى البنـاء اللغـوي التصـويري للشخصيـة الـرئيسيـة عنـد نجيب محفـوظ يتمثـل في أن مجـال الادراك الحسي ، هو أبرز ما يقترن ببناء الشخصيات الرئيسية لدى نجيب محفوظ في « زقاق المـدق » و« القاهـرة الجديـدة » و« بدايـة ونهاية » . فهي إذن ـ هذه الشخصيات ـ لا تـرى كوحـدة متفاعلة قـد أعيد اخـراج العالم

---

(۱) Todorov (Tzvetan) qu'est-ce que le structuralisme, P.108.

(۲) د. سيزا أحمد قاسم ، ثلاثية نجيب محفوظ (دراسة مقارنة) ، ص ۱۰۹ .

الحسي الموضوعي داخلها على مستوى تداخل قوى الذهن والشعور واللاشعور ، وانما هي ترى ـ في الغالب ـ كشخصيات حسية ذات إطار مكاني محدد وساكن على مستوى المقاطع الوصفية . وترى كأفعال مصورة من حيث بعدها الوظيفي على مستوى المقاطع السردية والمقاطع الحوارية ، وحتى الحالات النادرة التي ترى فيها هذه الشخصيات من الداخل من خلال المونولوج الداخلي ذي النفس القصير والمحصور جداً ، فإن هذه الرؤ ية غالبا ما تكون :

١ ـ إما بواسطة ، مثول شخصية الراوي ، وهو يصف داخل شخصيته في علاقات سالبة حيناً وموجبة حيناً آخر ، ولكنها جميعاً ذات مجال خارجي .

٢ ـ واما بواسطة البعد المكاني للشخصية ، باعتباره هنا صورة حسية مرئية مجسمة أكثر من اعتباره اطارا شعوريا وذهنيا ، ولا شعورياً .

وقد نعبر عن ذلك كله باختصار ، فنقول بأن كل هذه الشخصيات الروائية عند نجيب محفوظ في هذه الروايات ، تخضع لنظام اللوحة المرئية ذات المساحة المترامية والايقاع الوصفي التصويري الساكن ، على نحو ما يتجلى ذلك في الفصلين الأولين لرواية « زقاق المدق »[١] حيث يبدو المنظور المهيمن هنا هو منظور الراوي للزقاق وهو يلتئم ويتكون على نحو تدريجي استعراضي ، لتنبثق عنه في نهاية الأمر تلك اللوحة الزقاقية البانورامية التي تتخذ وضعا تجميعيا تراكميا ، سوف يعاد اخراجه بعد ذلك من منظور ذهن الشخصية الرئيسية (شخصية حميدة) على نحو تصويري ساخر[٢] . يوازن فيه الفنان بين احساسها بارادة حب الحياة التي تملأ كيانها الداخلي على هذا النحو المتسائل الذي تتخذ فيه شخصيتها منذ الآن وضعا باعتبارها موجودة بالتبعية لعالم الأشياء المادية والحسية المجردة

---

(١) نجيب محفوظ ، زقاق المدق ، ص ٧ ـ ٢٧ .

(٢) نفس المصدر ، ص ٢٧ ـ ٣٢ .

من كل قيمة ومن كل معنى ، وذلك لأنها بالفعل موجودة في هـذا الزقـاق بلا معنى كما سنرى ذلك فيما بعد . « ـ وهل الجلباب شيء يهـون ؟ . . . . ما قيمة هذه الدنيا بغير الملابس الجديدة ؟ . . . ألا ترين أن الأولى بـالفتاة التي لا تجد ما تتزين به من جميل الثياب أن تدفن حية ؟ . . .

ثم امتلأ صوتها وهي تقول مستدركة :

ـ آه لو رأيت بنات المشغل . آه لو رأيت اليهوديات العاملات كلهن يـرفلن في الثيـاب الجميلة . أجـل مـا قيمـة الـدنيـا إذ لم نـرتـد مـا نحب ؟ »[1] .

وفي إطار نظام اللوحة المرئية ذات المساحة النصية السـاكنة الـوظيفة والايقـاع حيث هذا هـو وضع مختلف المقـاطع الوصفية الاستعـراضيـة ، والمتحركة الوظيفة والايقـاع حيث هذا هـو وضع مختلف المقـاطع السـردية القائمة أساساً على تقديم الشخصيـة وهي في حالـة فعل عضـوي ينجز أو بصـدد الانجاز ، في اطـار ذلك يمكن أن يقـال بأن هنـاك ـ عـلى مستـوى السـطح الخارجي اللغـوي الروائي ـ احسـاسا مهيمنـا بـرؤ ية كـل هـذه الشخصيات الرئيسية من خارجهـا أكثر ممـا ترى من داخلهـا ، وذلك من خلال وضعها لغويا في عـلاقات مـرئية متبـادلة سلبـا وايجابـا مع المـرئيات والمجسمات والملموسات والاحجام والأشكال التي تملأ المجال المكاني لها ، أكـثر مما هي مـوضوعـة في علاقـات تركيبيـة على مستـوى وعيهـا الـذهني والحسي والشعوري واللاشعوري ، وبالتالي فهي ترى ـ غـالبا ـ عن طـريق وسيط بشـري بداهـة هو شخصيـة الراوي غـير المرئيـة وعن طـريق وسيط حسي مجسم مجـال ادراكه الجهـاز البصـري ، وهـو المكـان ، وعن طـريق وسيط آخر هو البعد الوظيفي الذي تمارسـه على مستـوى الفعل العضـوي المجسم المتحـرك الايقاع ، هـذا في الوقت الـذي لا يبـدو فيـه داخلهـا ،

---

(١) نجيب محفوظ ، زقاق المدق ، ص ٣١ .

حيث معطيات الذهن والشعور واللاشعور إلا مجرد انعكاس لما هو ماثل في خارج هذه الشخصيات سواء أكان ذلك في سياق السلب أو كان في سياق الايجاب تبعاً لطبيعة الموقف وسياقه الوظيفي والدلالي بالنسبة لها .

ولكن هذا التحديد العام ، يبدو وكأنه لا يتجاوز المدلول البسيط والضيق لمعنى الصورة الأدبية ، وهو المفهوم الذي يمثل مجال المحسوسات مادته الأولى .

ذلك أن الأساس النظري الذي يحاول الدارس تحقيقه تطبيقياً يتمثل في جملة من الافتراضات لاعلام متمرسين في مجال العملية الأدبية من بينهم الدكتور مصطفى ناصف الذي يرى في سياق معالجته لمعنى الصورة الأدبية : « أن التصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس ، وكل الملكات فالصورة منهج - فوق المنطق - لبيان حقائق الأشياء »[1] ورينيه ويلك الذي يرى « أن الشخصية في الرواية لا تنمو إلا من وحدات المعنى ، انها تصنع من الجمل التي تنطقها هي أو ينطقها الآخرون عنها »[2] لأن « التصوير بمفهومه الضيق يخاطب العين أي المنظر ويمثل الأشكال والألوان والظلال » . ولكن ليست هذه العناصر هي العناصر الحسية الوحيدة المكونة للعالم الخارجي . . . ومن هنا نستطيع أن نفكر في التصوير اللغوي على أنه إيحاء لا نهائي يتجاوز الصور المرئية »[3] . إن معنى البناء اللغوي التصويري للشخصية يتجاوز المستوى البسيط لمعنى اللوحة المجسمة التي تخاطب مجال المدركات الحسية التي تبدو وكأنها محدودة

---

(١) د. مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة (د. ت.) ، ص ٨ .

(٢) أوستن وارين ، رينيه ويلك ، نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي ، دمشق ١٩٧٢ ، ص ١٩٨ .

(٣) د. سيزا أحمد قاسم ، ثلاثية نجيب محفوظ - دراسة مقارنة - ص ١١١٢ - ١١٣ .

الأبعاد ، اخبارية المدلول للقراءة الأولى وإذا أخذنا في اعتبارنا أن الأساس المناسب والملائم لفهم الشخصية الرئيسية عند نجيب محفوظ ، هو ما تؤديه من وظيفة دلالية معنوية تمثل البنية الأساسية التي تنتظم رؤية الفنان في نماذج روائية متعددة ومختلفة من حيث أسماء الشخصيات ومسميات العالم الحسي المقترن بها في الزمان والمكان والفعل ، ولكنها متماثلة متماسكة فيما بينها جميعا وإن اختلفت التجليات اللغوية ـ ظاهرياً ـ في التعبير عن ذلك السياق فاننا يمكن أن نعيد تعريف ما سبق أن عبرنا عنه بـ« نظام اللوحة المجسمة القائمة على المنظور الحسي باعتباره ـ هذا النظام اللغوي ـ نسيجا من العلاقات التصويرية الساخرة التي يداول فيها الفنان أو يدمج حينا آخر بين الحس الدرامي والحس الميلودرامي بالنسبة لبناء شخصية محجوب عبد الدايم في رواية « القاهرة الجديدة »[1] على نحو يميز البناء التصويري لشخصية محجوب عبد الدايم من بين كل الشخصيات الرئيسية في النماذج الأخرى من حيث المستوى الكمي والنوعي في آن معاً . فالبناء التصويري الساخر ، الجاد إلى حد المفارقة التي يتداخل فيها المستوى الدرامي بالمستوى الميلودرامي ، هو النظام المهيمن الذي تميزت به الشخصية الرئيسية في رواية القاهرة الجديدة . وفي ضوء المفهوم العام الذي يمثل نظام نجيب محفوظ اللغوي في بنائه للشخصية الأساسية ، باعتباره نسيجا تصويرياً » يخاطب جميع الحواس الادراكية ، ولا يقتصر فقط على مستوى الصورة المرئية المجسمة يتميز بناء كل شخصية من الشخصيات الرئيسية الثلاثة[2] بنظام خاص ، من حيث عرض هذه الشخصيات ومن حيث نوع العلاقات القائمة بينها وبين مختلف عناصر الحدث الروائي في سياقه

---

(١) نجيب محفوظ ، القاهرة الجديدة ، ص ٥ ـ ١١ / ٢٩ ـ ٤٢ / ٤٥ ـ ٤٨ / ٧١ ـ ٧٩ / ٨٣ ـ ٨٨ / ٩٣ ـ ١٠٢ / ١٤٠ ـ ١٥٢ / ٢٠٢ ـ ٢١٦ .

(٢) حميدة في « زقاق المدق » ، محجوب عبد الدايم في « القاهرة الجديدة » حسنين في « بداية ونهاية » .

المباشر على الأقل ومن حيث درجة العمق الدرامي لكل منها . وهناك مجموعة من الملاحظات يمكن الاشارة إليها في سياق الخواص الأسلوبية المقترنة بكل نموذج من هذه النماذج الثلاثة وذلك اعتقادا منا بأن ابراز أوجه الخلاف ـ وإن كانت يسيرة جداً ـ تتيح لنا الدخول في التعرف على أوجه التماثل والتوافق بين كل هذه الشخصيات الرئيسية من حيث الدلالة المعنوية العامة التي تمثل قاعدة جذرية ترتكز عليها كل السببيات الماثلة في السياق الخارجي لمختلف هذه النصوص الروائية ، بحيث تكون النتيجة لكل ذلك هي : التعرف على هذه النماذج وفهمها وفقا للرأي القائل بأنه « على المرء أن يسلم بأن كل عمل أدبي عام وخاص في وقت واحد أو ـ من الأفضل ـ أن نقول أنه عام وفردي معاً . ويمكن تمييز الفردية عن الخصوصية التامة والتفرد . . إن لكل عمل أدبي ـ كما لكل انسان ـ سماته الفنية وإن كان يشترك أيضاً في خصائص عامة مع بقية الأعمال الفنية ، تماما كما يشارك كل فرد منا الانسانية بخصائصها وأفراد جنسه وأمته وطبقته ومهنته بخصائصهم »[1] .

وأبرز وجوه خصوصية كل شخصية رئيسية من هذه الشخصيات الثلاثة ، يتمثل في وجود تفاوت ـ ولا أقول تخالف ـ في طبيعة القالب اللغوي المستخدم الذي تم تحديده « بالبناء اللغوي التصويري » .

ففي النموذج الروائي الأول « القاهرة الجديدة » تتحدد طبيعة بناء الشخصية الرئيسية ، بناء تصويريا ، وفقا لتواتر لأزمة أساسية ، تبدو هي العنصر الفعال والمؤثر في بناء شخصية محجوب عبد الدايم من الداخل ومن الخارج في آن معاً . وأعني بذلك عنصر « السخرية » باعتبارها معادلاً لفظياً وإيقاعياً لفراغ العالم وفقدان كل شيء فيه داخل ذهن وشعور وحس

---

(١) أوستن وارين، رينيه ويلك ، نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي ص ١٥ ـ ١٦ .

وفعل ، شخصية محجوب عبد الدايم معناه وقيمته[1] . وهذه اللازمة الأساسية التي يتميز بها تصوير شخصية محجوب عبد الدايم منذ بداية الرواية حتى نهايتها ، تتركز ـ باختصار ـ في أربعة أنماط أساسية تشكل في عمومها البناء الكلي للشخصية الرئيسية هنا ، باعتباره « بناء تصويريا ساخرا » يتداخل حينا ويتجاور حينا آخر فيه المستوى الدرامي بالمستوى الميلودرامي كما لوحظ ذلك سابقا .

١ ـ وأول أنماط البناء التصويري الساخر في هذا النموذج الفني ، هو تلك السخرية المنبثقة عن شخصية محجوب عبد الدايم نفسه ، في الفصل الأول والثاني والثالث والرابع والخامس من الرواية[2] . والمجال الحيوي الذي يبدو موضوعاً للسخرية الموجهة من شخصية محجوب عبد الدايم إزاء اهتمامات زملائه الثلاثة (مأمون رضوان ـ علي طه ـ أحمد بدير) يبدو بقدر ما هو سخرية من تناقض التيارات الفكرية والايديولوجية التي لا تنطلق في تحليلها للأمور من معطيات الواقع نفسه ، وإنما تتناول الأمور انطلاقا من مفاهيم نظرية لا صلة لها بتغيير الواقع أو تمثل علته الحقيقية إلا على مستوى ما يقال بقدر ما يبدو ـ مجال السخرية ـ هو شخصية محجوب عبدالدايم نفسه لكونه نموذجاً فوضوياً متحللاً ، غير مسؤول .

٢ ـ وبما أن شخصية محجوب عبد الدائم موضوع للسخرية في الوقت الذي تبدو فيه هي المجال الذي تصدر عنه هذه السخرية وخاصة في المقطع الحواري[3] الذي تعيد من خلاله اللغة اخراج هذه السخرية على لسان محجوب عبد الدائم مركزة في ذلك الصوت المفرغ « طظ » ، فانه من أهم أنماط هذا البناء الساخر لشخصية محجوب عبد الدايم ، السخرية

---

(١) نجيب محفوظ ، القاهرة الجديدة ص ٨ ـ ١١ / ٢٤ ـ ٤٢ .

(٢) نجيب محفوظ ، القاهرة الجديدة ، ص ٨ ـ ٢٩ .

(٣) نفسه ص ٨٤ ـ ٨٨ / ٩٣ ـ ١٠٢ /١٠٣ ـ ١١٣ / ١٣٢ ـ ١٣٨ / ١٨٨ ـ ١٩٥ .

من تهافت المنهج العملي الذي مارس عبره وظيفة التغير مقترنة بالهدم والتدمير الروحي والمعنوي والمادي في نفس الوقت .

٣ ـ والنمط الثالث ، هو تلك السخرية التي يشوبها احساس خفي بالمرارة ، من « مجتمع القاهرة الجديدة » مركزا في « جهاز الحكم » الذي يصوره نجيب محفوظ في كل هذه النماذج ، وفي نموذج القاهرة الجديدة على نحو خاص ، مقترنا برؤية الأجنبي الدخيل على وجدان الشعور القومي الأصيل للانسان المصري[١] .

ولعل الدكتور عبدالمحسن طه بدر قد عبر عن هذه الحقيقة ، يقول :
« . . . . أما رواية القاهرة الجديدة فتصور مصر خاضعة لكابوس جديد يتمثل في الهكسوس الجدد في تمثلهم الارستقراطية التركية التي تعمل لحساب قوى الاستعمار الأجنبي . . . فهم يحكمون في الظاهر باسم مصريتهم المدعاة ، وهم في الواقع أثقل وطأة وأشد استغلالاً واحتقاراً للمصريين من الهكسوس القدامى بحيث اختلطت الألوان ، وأصبح حاميها حراميها وصار من بيدهم أمل الخلاص هم موضع الداء وسره »[٢] .

ومن خلال كل ما تقدم حول شخصية محجوب عبد الدائم في هذا النموذج ، يمكن القول بأن انعدام ما من شأنه أن يؤمن ويحمى هذا الانسان الذي يصوره نجيب محفوظ ممثلا في شخصياته الرئيسية ، من الشقاء المادي ، غالبا ما يكون سببا في اختلال توازن بنية هذه الشخصيات ومن ثمة فبقدر ما صورت اللغة شخصية محجوب عبد الدائم كفاعل للسخرية ، بقدر ما صورته كموضوع لها .

---

(١) نجيب محفوظ ، القاهرة الجديدة ، ص ٨٤ ـ ٨٨ / ٩٣ ـ ١٠٢ / ١٠٣ ـ ١١٣ / ١٣٢ ـ ١٣٨ / ١٨٨ ـ ١٩٥ .

(٢) عبد المحسن طه بدر ، نجيب محفوظ ، الرؤية والاداة « ١ » دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٧٨ ص ٢٨٠ ـ ٢٨٢ .

وإذن فالخاصية الأسلوبية التي تميز بها بناء نجيب محفوظ للشخصية الرئيسية في رواية القاهرة الجديدة على نحو خاص ، هي النسيج التصويري الساخر ، الذي يداول فيه الفنان بين نمطين أساسيين ، بارزين من التصوير اللغوي هما : الصورة السردية والصورة الوصفية من جهة ثم بين الصورة الحوارية وبين نوع آخر من التصوير اللغوي يمكن تسميته بـ« الصورة الداخلية » وذلك لأن موضوع تحقق اللغة في النوع الأخير ، يتمثل في معطيات ذهن الشخصية وشعورها ولا شعورها .

٢ ـ وظيفة التصوير اللغوي في بناء الشخصية الرئيسية : رواية القاهرة الجديدة :

بما أن المفهوم الأساسي الذي يرتكز عليه هذا البحث هو كون « النشاط الأدبي تحقق لامكانيات كامنة تعبر عن نفسها بواسطة مختلف أشكال التعبير »[١] و « أن الانسان لا يستطيع أن يتعامل مع الكلمات بحسب شكلها الظاهري أو كما لو كانت فراشات حشرت في إناء زجاجي »[٢] وبما أنه لا بد في سياق دراسة العمل الفني ، دراسة لغوية تحليلية ، « أن نميز بين الكلمات في ذاتها وهي « كم مهمل » من الناحية الجمالية وبين الطريقة التي تركب بها الكلمات المفردة صوتاً ومعنى مما يجعل لها فعالية من الناحية الجمالية ، وقد يكون من الأفضل أن نعيد تسمية كل العناصر المحايدة جمالياً « مواد » « في حين نطلق على الطريقة التي أحرزت بها بقية العناصر فعاليتها الجمالية اسم « بنية »[٣] ، فإن السؤال الهام هو ما وظيفة التصوير اللغوي في بناء الشخصية الرئيسية في هذا النموذج

---

(١) T. Todorov, qu'est-ce que le structuralisme, P.101-102.

(٢) أوستن وارين ، رينيه ويلك ، نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي ص ١٥٢ ـ ١٥٣ .

(٣) نفس المرجع ص ١٨٠ ـ ١٨١ .

التطبيقي ، وكيف يتم ذلك بحيث يؤدي إلى خلق دلالة معنوية تتجاوز المستوى المرئي والمسطح للشخصية من جهة وللحدث الروائي الخارجي من جهة ثانية ؟ . . . يقول نجيب محفوظ في افتتاحية رواية القاهرة الجديدة[1] :

« مالت الشمس عن كبد السماء قليلاً ولاح قرصها من بعيد فوق القبة الجامعية الهائلة ، كأنه منبثق منها إلى السماء : أو عائد اليها بعد طواف ، يغمر رؤوس الأشجار والأرض المخضرة وجدران الأبنية الفضية والطريق الكبير الذي يشق حدائق الأورمان بأشعة لطيفة : امتصت برودة يناير لظاها ، .وبثت في حناياها وداعة ورحمة . وقد قامت القبة على رأس صفين من الأشجار الباسقة امتدت مع الطريق ، فلاحت كاله يجثو بين

---

(١) د. نبيل راغب ، قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية ، ١٩٧٥ ، ص ٧١ ـ ٨٣ .

(٢) أحمد إبراهيم الهواري ، البطل المعاصر في الرواية المصرية ، وزارة الأعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٦ ، ص ٩٤ ـ ٢٢١ .

ـ عبد المحسن طه بدر ، نجيب محفوظ (الرؤية والأداة « ١ ») ص ٢٧٩ ـ ٣٢٤ .

ـ سليمان الشطي ، الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ ، المطبعة العصرية ، الكويت ١٩٧٦ ص ٥٧ ـ ٧٥ .

إن كل هذه المراجع الأساسية لهذه الرواية ، فسرت وقيمت هذا العمل في ضوء السياق الخارجي المباشر وان تفاوتت هذه التفسيرات فيما بينها ، والباحث إذ يسلم بجدية هذه الدراسات ، فانه يرى أن السياق الداخلي للرواية والذي لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال القيام بعمليات تحليل لغوي ، قد أهمل إلى حد ما وهو ما يحاول القيام به وفقاً للمنهج اللغوي الذي ترى جميع تياراته المختلفة أن الرؤية النصية هي الأساس الذي يجب أن تكون له الأولوية في فهم العمل الأدبي ، والمنهج اللغوي إذ يقول بالرؤية النصية ، فانه لا يتناقض مع رؤية السياق الخارجي ، بل على العكس فهو يعمق ذلك إنطلاقاً من السؤال الآتي : كيف استطاع الفنان ـ أو اللغة ـ أن تحول وجوه وظواهر السياق الخارجي إلى معنى فني ترتبط فيه بما وراء هذا السياق ؟ . . . .

يديه كهنته العابدون ساعة العصر والسماء متجلية في صفاء ، مطرزة بعض نواحيها المترامية بسحائب رقاق : والهواء يتخبط بين الأشجار بارداً فترجع أوراقها أنينة ونحيبه .

في السماء دارت حداءات حيارى : وعلى الأرض انطلقت جماعات الطلبة . كانوا يغادرون الفناء الجامعي إلى الطريق مشتبكين في أحاديث شتى ، ثم لاحت بينهم جماعة من الطالبات لا يتجاوزن الخمس، يسرن في خفر ويخلصن نجيا . وكان ظهور الفتيات في الجامعة لا يزال حدثا طريفا يستثير الاهتمام والفضول ، خاصة للطلبة المبتدئين : فجعل هؤلاء يتبادلون النظران ويتهامسون ، وربما علت أصواتهم فبلغت آذان زملائهم . قال طالب :

ـ لا يوجد وجه واحد بينهن يوحد الله !

فأجاب طالب آخر بلهجة لم تخلو من تهكم :

ـ انهن سفيرات العلم لا الهوى . .

فقال ثالث بحمية انتقادية ، وهو يتفحص ظهور الفتيات المهزولات .

ـ ولكن الله خلقهن ليكن سفيرات الهوى !

فقهقه الأول ضاحكا وقال مدفوعا بروح الاستهتار والادعاء :

ـ اذكر أننا في الجامعة وأن الجامعة مكان لا يجوز أن يذكر فيه لا الله ولا الهوى ! .

ـ منطقي جداً ألا يذكر الله ، أما الهوى . . !

فقال أحدهم بلهجة تقريرية تنم عن أستاذية ليس وراءها مطمع لعالم :

ـ الجامعة عدو لله لا للطبيعة . .

ـ نطقت بالحق . ولا يؤيسنكم قبح هؤلاء الفتيات . فهن دفعة

أولى للجنس اللطيف وسيتبعهن أخريات . الجامعة موضة حديثة لا تلبث أن تنتشر ، وأن غدا لناظره قريب .

ـ أتحسب أن فتياتنا يقبلن على الجامعة كما أقبلن على السينما مثلاً ؟

ـ وأكثر . وسترى هنا فتيات على غير هذا المثال السيء .

ـ وسيزحمن الشباب بلا رحمة .

ـ الرحمة هنا رذيلة .

ـ ولن يكلفن أنفسهن مشاق الحشمة ، فالقوي لا يحتشم !

ـ وربما استعرت بين الجنسين نار !

ـ ما أجمل هذا !

ـ وانظر إلى الأشجار والخمائل ! إن الحب يتولد فيها من تلقاء نفسه كما تتولد الديدان في قدور المش .

ـ رباه ! . . هل ندرك ذلك العصر السعيد !

ـ بيدك أن تنتظره إذا شئت . . !

ـ نحن في بدء الطريق والمستقبل باهر »[1] .

للنصوص اللغوية ذات الهوية الفنية ـ كما لأي كائن عضوي حي ـ ظاهر وباطن ، وبنفس الكيفية التي نصف بها شخصا ما من خارجه ، فانه بالامكان ـ كأجراء أولي وصفي ـ القيام بتحديد الهيكل الخارجي لهذا النص ، باعتباره صورة حسية وصفية « تتخذ المكان (الطبيعة) ووظائفه وأحواله مادة أساسية لتحقق اللغة في المقطع الأول ، وتتخذ تصوير الفعل العضوي من زاوية نظر الفنان ، مادة أساسية لها في المقطع الثاني حيث تختفي الصورة المقامة للطبيعة بعد أن شخصت وأدت وظيفتها كما سنرى ذلك أثناء التحليل الدلالي ، وتتخذ ـ الصورة الحسية الوصفية ظاهرياً في

---

(١) نجيب محفوظ ، القاهرة الجديدة ، ص ٥ ـ ٦ .

هـذا النص ـ الكـلام والفعـل المـرئي معـا في القسم الأول من المقـطع الحواري الثالث والكلام المتسلسل فيما يشبه الأصوات المتوالـدة من بعضها في القسم الثاني من الحوار ، مادة أساسية لها . وفي كل هذه الأحوال نحن هنا ازاء صورة لغوية حسيـة وصفية تتخللهـا ,وظائف رمزية خلعهـا ذهن الفنان وحسه وشعوره على الاشياء الخارجيـة التي تمثل لـوحة مـرئية لحـركة الطبيعة في المقطع الأول الذي يبدو في ظاهره وكأنه لا يتجاوز استثارة مجال الادراك البصري ، ثم تركز هذه الوظائف الرمزية بواسطة التقابل في مجال الادراك السمعي وخاصة في الجزء الأخير من الحوار ، حيث تختفي صفات المتحدثين وأحوالهم الظرفيـة المكانيـة على لسـان الراوي ، لتبـرز أصواتهم بحيث يمكن للمرء ـ إذا اجاز ذلـك ـ أن يعبر عن الجـزء الثاني من الحـوار في : « ـ أتحسب أن فتياتنا . . . إلى نحن في بدء الطريق والمستقبل باهـر » بـأنه أدخـل في مجال « الصـورة الصوتيـة السمعية » منـه في مجـال الصـورة المـرئية . هـذا إذن عن ظاهـر لغة هـذا النص ، أي عن هيكله الـوصفي الخارجي ، فماذا عن دلالته الباطنية وما وظيفة هذه الدلالة ـ إن وجدت ـ في بناء الشخصية الرئيسية ؟؟ . . .

الـواقع أنـه من بين الأشيـاء التي طمست مـا لأدب هـذا الفنـان من أصـالة فنيـة وفكريـة ، افتتان كثـير من الـدارسـين بـالتسلسـل العضـوي للحدث الروائي في سيـاقه الخـارجي ، بمعنى أنهم يفترضـون أنه لا بـد أن يكون للرواية خط سير محدد وبـارز ، له بـداية ووسط ونهايـة . وفي سياق ذلك ذهب أحد الدارسين أثناء تعقيبه على هذا النص الافتتـاحي في رواية « القاهرة الجديدة » إلى « أن مثل هذا الوصف الخلفي لا يخدم البناء العام للرواية لعدم وجود صلة قوية بينه وبـين ما سيليـه من أجزاء . . . فسـوف يصاب الباحث عن رمز أو ايحاءات معينة بخيبة أمـل وسيجد في النهـاية أن الصـورة التي رسمها الكـاتب في مدخـل الروايـة ليست إلا وسيلة بدائيـة للتمهيد لاندماج القارىء . . . ومن الممكن وضـع أية صـورة بديلة أخـرى

دون الاخلال بأجزاء الفصل الأول »[1] .

والحق أن الفن لا يعرف الهذر أو الهذيان ، وليست هناك أي وحدة ضائعة في العمل الفني ، وحتى ما يبدو شيئا استطرادياً أو هامشياً يؤدي وظيفة واعية في سياق هامشيته[2] ، وبهذا المعنى فأن وظيفة التصوير اللغوي في هذا النص ليست مجرد تكوين الاطار الخارجي بما فيه من وصف لحركة الطبيعة ومن احساس بالمناخ المكاني ـ وهو الجامعة ـ وبالظرف الزمني ـ شهر يناير ـ ومن احساس بمعنى التساؤل والحيرة في سياق المستقبل ، وانما بالاضافة إلى ذلك كله تقيم اللغة بواسطة الأشياء المتجلية والأحاديث والأصوات المتبادلة ، صورة ايحائية غير مرئية في صميم بناء وتكوين الشخصية الرئيسية ، وهي ما تزال مشروعاً ذهنياً وشعورياً وحسياً غير مجسم ، في وعي الفنان . والأساس النقدي ـ من بين جملة أسس أخرى ـ الذي بواسطته يمكن أن نهتدي لفهم وظيفة التصوير اللغوي الدلالية في بناء الشخصية الرئيسية عند نجيب محفوظ ، يتمثل في أن نأخذ في عين الاعتبار أثناء تحليل النصوص ، تعريف الحدث الروائي ، أو المعنى الفني ، وفقاً لتحديد الناقد البنائي « تزيفتان تودورف » ، الذي يقول : « يعتبر الحدث عنصرا تركيبيا في الحدود التي يكون فيها جزءاً من اطار اوسع ، وفي الحدود التي يحتفظ فيها بوجود علاقات تجاور مع عناصر أخرى تكون قريبة أو بعيدة عنه . ومقابل ذلك يعتبر نفس الحدث عنصرا دلاليا ابتداء من اللحظة التي نقارنه فيها بعناصر أخرى ، مماثلة أو مخالفة له . دون أن يكون لهذه الأخيرة وجود مباشر معه . وهكذا تنشأ الدلالة عن علاقات الغياب بنفس الطريقة التي ينبني

---

(۱) د . نبيل راغب ، قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ ، ص ۷۲ .

(۲) Roland Bartheset autres , Poétique du recit , P . 17 .

فيها التركيب على علاقات الحضور »[1] ، وأخذاً بهذا الفهم القائم على مبدأ « العلاقات السياقية الحاضرة في النص والعلاقات السياقية الغائبة عنه »[2] يمكننا القول بأن الشخصية هنا ، تولد في ذهن الفنان كوظيفة دلالية متناقضة العطاء ، إذ هناك مجال يركز الاحساس بوجود وظيفة مستقبلية مشرقة حيث مختلف الدلالات الموجبة التي ينتظمها جميعا قرص الشمس مثل : القبة الجامعية مقترنة بصفة الضخامة والتقديس ومثل : الأشجار الباسقة ـ الأرض المخضرة ـ جدران الأبنية الفضية ـ الطريق الفسيح الوثير ، الخ . . . بحيث تتآلف كل هذه الوحدات المكانية المتجاورة حول اعطاء معنى القوة والعظمة والمجد . فاخضرار الأرض رمز للخصب والسعادة وفضية جدران الأبنية ، رمز لشكل وبريق المادة الحسية المتعارف عليها كوسيلة من وسائل الترف المادي ، وسعة الطريق واتخاذه وضعا وثيرا دافئاً رمزاً لامكانية السير في مثل هذا النوع من الحياة المادية الحسية ـ حياة العظمة والمجد الحسي ـ وعلو الأشجار وانتظامها على جانبي الطريق رمزاً إلى أن هذه الحياة موجودة في مجال الفوق الذي ستصير إليه الشخصية الرئيسية في هذا النموذج . ولكن وجود هذه الدلالات في سياق أفول الشمس الساقطة من ناحية « مالت الشمس عن كبد السماء قليلاً » وفي سياق بعض القرائن الأخرى، من ناحية ثانية يوحي بوجه المعنى المفارق والمخالف لما تجلت به الطبيعة من احساس بالدفء الذهني والحسي والشعوري ومن احساس بالامتلاء المادي للحياة، بل ربما أمكن القول في هذا السياق أن الطبيعة هنا بقدر ما تعطي الاحساس بمعنى التطلع في سياق المستقبل ،

---

(١) T. Todorov, (Introdution a la Litterature fantastique, ed, du seuil 1970, P.97.

(٢) د. صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد والأدب ، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٧٨ ، ص ٢٣٩ .

بقدر ما تؤدي دور من ينذر بوجود مأساة انسانيـة ما ، ستتحقق في سيـاق التطلع . وذلك من خلال كيفية تصوير الفنان لصورتين حسيتين أساسيتين في آخـر المقطوعـة الوصفيـة الأولى وهما : صـورة الهـواء مقتـرنـا بـالتخبط والأنـين والنحيب وصورة الحـداءات الحيارى ، التي تبـدو وكـأنها تمـارس رسم علامات الاستفهام والتساؤ ل في هذا السياق .

وعلى هذا النحو يمكننا أن نستنتج أن صفات كا« التخبط ـ البرودة ـ النحيب ـ الأنين ـ الحيرة » ليست مجرد صفات تـابعة للمـوصوفـات المرئيـة المقترنة بها ، وانما هي صفات توحي بالمعنى الدلالي المفارق الذي ستـوضع الشخصيـة الـرئيسيـة في سيـاقـه ، وعـلى ذلـك فليست هـذه الافتـاحيـة الوصفية ، مجرد وصف خلفي لا مبرر له ، بل على العكس من ذلك فهي تبدو بمثابة الجملة المعنوية للرواية كلها . وقد يتضح ذلك من خـلال ابراز العلاقات المتخالفة وفقا لنظام ما هو حاضر في السياق وما هو غائب عنه ، بحيث يتـاح للمـرء أن يعـرف كيف ينشـأ المعنى في ذهن الفنـان قبـل أن يجسم في الشخصية وينفذ بواسطتها فيما سيلي من أجزاء الرواية . وكاجراء عملي نستطيع تمثل هذا المعنى المفارق الذي ستوضع الشخصية الرئيسية في سياقه ، من خلال الجدول التالي للصورة المكانية المرسومة في هذا النص :

وإذا كانت الوحدات المكانية السابقـة تؤدي وظيفة ايحـائية يتـداخل الاحسـاس فيها بـين معنى الحياة المـادية المـوعودة في سيـاق الرجـاء أي في سياق مستقبل النص الروائي الذي سيـأتي فيما بعـد وبين معنى آخـر يلغي الاحسـاس بالمعنى الأول ، فـان اللغة تعيـد تصويـر واخـراج مجـال المعنى الأخير والتأكيد عليه باعتباره المعنى الأساسي في بنية السياق الروائي كله . وذلك من خلال صورتين حسيتين موحيتين إيحـاء دراميـا بذلـك ، وهما : صورة « الهواء » لا من حيث هـو مجرد شيء طبيعي مـوجود كيفـما اتفق ، وانما من حيث هو « صورة موحية بامكانية وقوع حدث مأساوي ما » ، من علاماتـه الأساسيـة : « التخبط » و« البرودة » و« الأنـين » و« النحيب » .

أسماء الأشياء المكانية	صفاتها الوظيفية متضمنة أو مصرح بها	دلالتها الموجبة	دلالتها العكسية السالبة
قرص الشمس	الانتشار والدفء والضياء	إمكانية وجود رؤية مشرقة للحياة في سياق المستقبل .	إمكانية أفول الحياة وتحولها من السطوع إلى حيز الظلام في سياق المستقبل .
القبة الجامعية	الضخامة والقداسة	إيحاء بإمكانية القوة المعنوية في نفس السياق .	تأكيد يوحي بنفس الدلالة السابقة .
الأرض	الاخضرار	الخصب والعطاء	الجفاف والنضوب
الأشجار من جانبي	الانتظام والعلو	إمكانية توازن الحياة وامتلائها وعلوها في المستقبل .	إمكانية اختلال توازن الحياة وفراغها في سياق المستقبل .
جدران الأبنية الفضية	اللمعان : الفضية الكثرة : صيغة الجمع	إمكانية الامتلاك المادي والحسي للحياة	الذبول مقابل اللمعان ـ الضآلة والقلة ، مقابل الكثرة .
الطريق	الاتساع ـ الارتياح الامتداد	إمكانية التمتع في طريق هذا النوع من الحياة ذات البعد الحسي المرئي الجذاب .	الانحصار والضيق ، أو إمكانية السير في الطريق المسدود .

وبما أن « الهواء » أهم عنصر فعال في الحياة الانسانية ، فان اسناد هذه الصفات السابقة اليه ، يكثف الاحساس بامكانية موت الحياة أو ما هو في حكم الموت . فا« لتخبط » يوحي من ناحية بمعنى الحيرة والتيه ، وافتقاد الرؤية الواضحة ، كما يوحي من ناحية أخرى بمعنى احتضار الحياة ممثلة في « الهواء » ككائن مشخص . و« البرودة » ليست وليدة سياق المناخ أو « الجو الزمني » لشهر يناير فحسب ، وإنما توحي إلى جانب ذلك بما هو غائب عن السياق ، وهو امكانية تجمد الحياة وتصلبها ، وفي نفس السياق تندرج صفة « الأنين » و « النحيب » وهما تمارسان الايحاء بمعنى الموت من جهتين :

أولاهما : أنهما من خواص الانسان في مجال محدد هو مجال الموت أو ما هو في حكمه ، فالفنان بهذا المعنى يسند للأشياء ما تعورف عليه ـ بحكم العرف اللغوي على الأقل ـ بأنه من خصائص الانسان .

وثانيهما : إذا اعتبرنا « الهواء » عنصر تشخيص للحياة وهي تحتضر فإن انبثاق « الأنين » و« النحيب » عن هذا الكائن المشخص « الهواء » ، يؤكد ويعمق احساسنا بامكانية وجود مأساة انسانية ستتحقق في المستقبل .

وفي هذا السياق الايحائي الباطني للغة تأتي الصورة الحسية الدلالية الثانية وهي صورة «الحداءات» هنا وهي تمارس رسم علامات استفهام كبرى في سياق المستقبل بقدر ما تبدو مجالا حسيا موحيا ، ينذر بوقوع وضع انساني مأساوي في سياق المستقبل الذي تجلله علامات الاستفهام والحيرة .

إن نجيب محفوظ كفنان روائي تصويري يقيم هذه الصورة الوصفية المكانية وفي ذهنه البعد الوظيفي ، والمعنى الدلالي الذي يتوزع بنية الرواية كلها ، وبهذا المعنى فقد تجاوزت اللغة المستوى الذي تبدو فيه مجرد أداة

اشارية اخبارية ، لتصبح بذلك نسيجا تصويريا موحياً يتوزعه ميلاد رؤ ية فنية متناقضة من صميم بناء وتكوين الشخصية الرئيسية حتى وهي ما تزال مشروعا ذهنيا لما سيأتي فيها بعد . لغة نجيب محفوظ إذن موظفة توظيفا دلاليا تجاوزت فيه مجرد البناء الاشاري الذي يقرر صفة أو وظيفة لشيء خارجي مهمل ، لا يخدم سياق المعنى الروائي ، انها مجموعة من الامكانيات الايحائية والرمزية والايقاعية المتضافرة كلها حول توليد المعنى الفني من حركة الأشياء الخارجية والصفات المسندة اليها والوضع الذي ترى به ، حيث الصورة الوصفية الأولى ، ومن توافق مجموعة الأصوات الحوارية المتسلسلة في تآلف شكلي خطي وفي انسجام ايقاعي في الصورة الحوارية الأخيرة من هذا النص ، بحيث يبدو الحوار هنا وكأنه صوت واحد يتم اخراجه في عدة منحنيات صوتية ينتظمها جميعاً ويوحد فيما بينها الاحساس بوجود وحدة وظيفية[1] أساسية هي « وظيفة التغير » التي سنتعرف عليها فيما بعد باعتبارها الدور المميز الذي اقترنت به شخصية محجوب عبد الدائم في رواية القاهرة الجديدة من جهة وشخصية حميدة في رواية زقاق المدق وشخصية حسنين في رواية بداية ونهاية من جهة ثانية .

وفي سياق هذه الصورة الحوارية الصوتية يمكن أن يقال : إن المجال الأساسي الذي يبدو موضوعا لتحقق كل هذه الأصوات ، هو الايحاء بهذه

---

(١) ا ، أبرز الخصائص في العمل القصصي هو « وحدته الوظيفية » أو الوظيفة التي تنتظم تسلسله في الزمان والمكان . وهي ـ الوحدة الوظيفية ـ « تفيد معنى يدل على وقوع فعل مسند لفاعل يساهم في نمو الحدث القصصي العام نحو اكتماله . وهي قد تدل على الفعل وهو ما يزال في مرحلة القصد « احتمال حصول الفعل » أو في أثناء تحقيقه « التنفيذ » أو العدول عنه « عدم التنفيذ » أو « الانتهاء منه » أنظر في ذلك :

— R. Barthes et autres, Poetique du recit, P.16-17.

— Claude Bremoude, Logique du recit,ed, du seuil, Paris 1973, P. 131-132.

الوظيفة ـ التغير ـ في سياق المستقبل المؤمل والمرجو ، وإن كان منطلق الحديث هو التغير الذي حدث في الحاضر من خلال الموضوع المباشر لاجراء الحديث وهو ، ظهور الجنس اللطيف في الوسط الجامعي كحدث غير مألوف في بداية الحوار : « ـ لا يوجد وجه واحد بينهن يوحد الله ! إلى . . . . ـ أذكر أننا في الجامعة ، وأن الجامعة مكان لا يجوز أن يذكر فيه لا الله ولا الهوى ! » .

ولكن موضوع الحوار يتحول من سياق الحاضر إلى سياق المستقبل ، ابتداء من : « ـ منطقي جدا الا يذكر الله ، أما الهوى . . ! » إلى آخر هذه المقطوعة الصوتية الحوارية .

واقتران موضوع الحديث المتسلسل « الفتيات » في سياق ما سيكن عليه في المستقبل باثبات وتأكيد أشياء معينة مثل « السفور » « الولاء للطبيعة » « القبح » « المثال السيء » « المنافسة » « القوة » « استثناء الرحمة » « استعار النار » ، هذا الاقتران يحيلنا إلى سياق آخر ، يتجاوز الفتيات كموضوع للحديث ، وهذا السياق يتمثل في أن وظيفة التغير التي تلتف حولها كل هذه الأصوات في سياق المستقبل ، ستمارس في سياق التحلل من القيم الروحية والمعنوية وفي سياق التحلل من الروابط والعلاقات الاجتماعية والاخلاقية . وهو وضع يتفق وينسجم مع سياق البناء الروائي لشخصية محجوب عبد الدائم ، باعتباره الشخصية الرئيسية في هذا النموذج ابتداء من الفصل الثاني حتى الفصل الخامس والأربعين أي الفصل الأخير من الرواية .

وهكذا ، فإذا سلمنا ـ ولو على سبيل الافتراض ـ أن الوحدة الوظيفية المقدمة هنا في سياق المستقبل هي « وظيفة التغير » التي ما تزال عند هذا الحد في حدود التوقع والاحتمال ، فانه من الممكن أن يقال أن الخصائص التي تجلت بها هذه الوظيفة مسندة للفتيات ، باعتبارهن

موضوعا لتحقق الخطاب اللغوي ، تبدو من صميم دائرة الفاعل الذي سيمارس هذه الوظيفة في سياق التحلل الذهني ، والوجداني من كل ما له معنى أو قيمة . وهذا الفاعل المعنى بوظيفة التغير على هذا النحو ، هو شخصية محجوب عبد الدائم ، الشخصية الرئيسية في رواية القاهرة الجديدة .

واستناداً إلى بنية النص الروائي كله ، وفي أشكاله التعبيرية المختلفة ، من وصف وسرد وحوار وتداعي قصير النفس من الداخل[1] بدا أن أهم وظيفة يؤديها التصوير اللغوي ذي البنية الايقاعية الساخرة ، في بناء شخصية محجوب عبد الدائم ، تتمثل في تصوير وتجسيم ذلك التناقض الصارخ إلى حد المفارقة بين ما هو كائن بالفعل في حياة هذه الشخصية ، باعتبارها موضوعا للشقاء المادي والمعنوي في آن معا ، فهي لذلك مجرد « مفعول به » سواء أكان ذلك في سياق بيئتها الخاصة حيث الفقر المادي والشلل المعنوي أو كان ذلك في سياق المجال الذي يصدر عنه فعل الشقاء ، وبين ما يجب أن يكون ممثلا في رؤية العدل الانساني المتوقف عن العطاء والحركة والتحقق في كيان هذا الانسان الظامىء للاحساس بالحياة ، والذي لا يجد من وسيلة تروي هذا الظمأ وهذا الجفاف ـ نتيجة القاء معنى العدل على الموت أو ما هو في حكمه ـ إلا أن يسلك طريق اللامشروع ، وهو الطريق الذي عادة ما تجد فيه كل شخصيات نجيب محفوظ الرئيسية نهايتها المأساوية. وفي سياق ذلك تبدو شخصية محجوب عبد الدائم من حيث صورتها البانورامية على امتداد البناء الروائي لها ؛ مجرد نتيجة حتمية سالبة لرؤية توقف معنى العدل عن التحقق ، وهو

(١) نجيب محفوظ ، القاهرة الجديدة ، ص : ٢٤ ، ٢٧ / ٢٩ ، ٣٨ / ٤٥ ، ٤٨ / ٥٤ ، ٥٧ / ٦١ ، ٦٢ / ٧١ ، ٧٢ / ٩٣ ، ١١٢ / ١٠٣ ، ١٠٩ / ١٢١ ، ١٢٤ / ١٤٧ ، ١٥٣ / ٢٠٣ ، ٢٠٦ / ٢١٠ ، ٢١٨ .

المعنى الذي تمارس اللغة بوحي منه ، وظيفة التصوير الدرامي والميلودرامي الساخر ، للحياة الانسانية وقد أصبحت امكانية سالبة تمارس وظيفة تغيرها من السيء إلى الأسوأ ، ومن ثمة فهي مجال راكد .

ولكن هذا الهيكل الاستنتاجي العام الذي يمثل البناء المعنوي لشخصية محجوب عبد الدائم في رواية القاهرة الجديدة من ناحية ولشخصية حميدة في رواية زقاق المدق ولشخصية حسنين في رواية بداية ونهاية من ناحية ثانية ، يحتاج إلى تعزيز قائم . على تحليل نماذج لغوية أخرى من هذه الرواية .

ويبدو أنه من المفيد قبل « الاستمرار في تحليل نصوص لغوية بعينيها لاستخراج دلالتها المعنوية ، أن نعيد بناء الشخصية الرئيسية في الرواية كلها ، وذلك من خلال ترتيب مراحل البعد الوظيفي التي تمثل مجتمعه ومتكاملة معنى الحدث الروائي الكلي ووظيفته تبعاً لذلك في بناء هذا النموذج . وبما أننا هنا ازاء تقليد قصصي روائي يقوم أساساً على « سببية التسلسل الحدثي »[1] La causalité évènemetielle «أي» السببية الحدثية بالمعنى الحرفي للمصطلح . فإن تجسيد هذا النظام وظيفياً ودلالياً في بناء الشخصية الرئيسية يتمثل في أخذنا بعين الاعتبار صورة الشخصية من خلال أربعة مراحل أساسية تمثل بنية الحدث الروائي في مستواه الدلالي الكلي ويمكن تتبعها بشيء من التفصيل فيما يلي :

---

(١) T. todorov, qu'est - ce que le structuralisme, (La poetique structurale), P. 124-125.

يعرف تودورف هذا النظام السببي كالآتي « . . انه النموذج أو النمط الذي تعودنا عليه جيدا وأحيانا ما يتم تعريف القصة أو الحبكة بهذه السببية . . . والقصة التي تقوم على نظام السببية الحديثة تضع يدها على العلاقة المقدمة ، جميع الأفعال التي تظهر ، هي ناتجة عن أفعال سابقة لها ، كرواية « الحدث » التقليدية » .

١ ـ مرحلة الافتتاحية أو « ما قبل » العلاقة المرئية المجسمة ما بين الشخصية وما بين الحدث المتلقى . من ص : ٥ إلى ص : ٢٩ :

ومع أنه لا يوجد هناك حدث مرئي مباشر في هذه الافتتاحية ، إلا أن استخدام الفنان للغة استخداما تصويريا موحيا يحيلنا على شيء آخر غائب عن سياق العلاقات الحاضرة في النص بأشكاله التعبيرية المختلفة ، هذا الاستخدام يركز ويكثف مناخ البعد الوظيفي الدلالي المفارق الذي يمثل بنية الشخصية في الرواية كلها .

فعلى المستوى الوظيفي ، لا نرتبط بوجود أي شيء قدر ارتباطنا بوجود « تغير ما » سيتم في طريق الحياة المادية المفرغة من كل قيمة ومن كل معنى . وكون « وظيفة التغير » الموحى بها هنا ، مجرد شيء حسي متوهج حينا ومظلم معتم من الداخل والخارج حينا آخر ، يجعل منها امكانية تحمل وجهين مفارقين ، أحدهما هو أن تحقق الشخصية الرئيسية ذلك باعتباره مجال قصدها في سياق المستقبل ، والثاني هو أن تقترن بوجود نهاية عدمية في سياق نفس البعد الوظيفي .

وعلى مستوى علاقة هذا البعد الوظيفي بالشخصية لا نرتبط بشيء أكثر من قابلية شخصية محجوب عبد الدائم لتنفيذ هذه الوظيفة ـ فيما بعد ـ في سياق التساؤل والحيرة[١] وفي سياق التوهج الحسي[٢] وفي سياق السخرية واللامبالاة والتحلل من القيم المعنوية الروحية[٣] وفي سياق رؤية الظلام الداخلي والخارجي[٤] .

---

(١) نجيب محفوظ ، القاهرة الجديدة ، ص ٥

(٢) نفس المصدر ص .

(٣) نفسه ص : ٨ ـ ١١ .

(٤) نفسه ص : ٢٧ ـ ٢٩ .

والنتيجة النهائية لكل ذلك ـ وبصفة خاصة من خلال الصورة الحوارية الذهنية تتمثل في أن وظيفة التغير التي توضح الشخصية الرئيسية في سياق تنفيذها تتم خارج الوعي بالقيم الروحية والمعنوية أي أنها « ستتم في سياق الركود المعنوي » .

وهو ما يعيد الفنان اخراجه وتصويره وتجسيمه على مستوى :

٢ ـ مرحلة الحدث المعنوي المتلقى وما يعقبها من ردود فعل عكسية من ص : ٢٩ ـ إلى ص : ٨٤ :

لا يوجد هناك أي سبب يحمل المرء على القول بأن « حدث الشلل » المتلقى ، إنما ـ هو شلل فعلي ـ واقعي حدث للأب الوقائعي عبد الدائم أفندي في بيئة القناطر الخيرية .

والتفسير المناسب هو أن يقال أن ثمة أباً معنوياً كليا يصاب بالتوقف عن الحركة ، وبهذا المعنى فانه من الممكن ادخال صورة الأب المشلول في سياق المعنى الرمزي في الرواية كلها . وصورته ـ كما سنرى ذلك أثناء التحليل اللغوي ـ ترمز إلى توقف أبوة معنوية شاملة ، عن أداء وظيفتها في الحياة الانسانية وتوقف الحياة عن العطاء والاستمرار من خلال الصورة الجافة الشاحبة المقامة للأم . فكأن الفنان يفترض أن ممارسة معنى العدل لوظيفته ، يعني بالضرورة عطاء الحياة وخصبها واستمرارها ، وأن العكس تماما هو الذي حصل بالنسبة لبناء شخصية محجوب عبد الدائم في هذا النموذج[١] .

ترى ما أهم العلاقات التي تميزت بها الشخصية الرئيسية في مستوى

---

(١) نجيب محفوظ ، القاهرة الجديدة ، ص : ٢٩ ـ ٣١ / ٣٤ ـ ٣٨ .

الحدث المتلقى على النحو السابق ؟ إن أبرز ما يمكن أن يلاحظ هو أن التصوير اللغوي بمستوياته الأربعة (ـ السرد ـ الوصف ـ الحوار ـ التداعي القصير النفس من الداخل) يأخذ حجم رؤ ية الحدث المتلقى على نحو من النسيج الدرامي الذي يبدو فيه هذا الحدث من منظور الشخصية الرئيسية معادلا حسيا وذهنيا وشعوريا للموت نفسه[1] . ولكن الزاوية التي يرى منها محجوب عبد الدائم شلل والده عبد الدائم أفندي على هذا النحو ، محصورة في الجانب المادي البحت المقترن فقط بنوع الرؤ ية التي يرى بها هو الحياة ، ولسنا في حاجة إلى التأكيد بأن رؤ يته للحياة في أي وجه من وجوهها وفي أي بعد من أبعادها ، إنما هي رؤ ية مفرغة من ناحية ، من كل ما هو معنوي وروحي وعام ومملؤة من ناحية أخرى بكل ما هو حسي ومادي وفردي ، ولذلك فقد وضعت كل علاقاتها في حدود هذا المستوى في سياق التقابل العكسي مع مجال رؤ ية الحدث المتلقى ، وذلك بالتجاوز عنه حينا وبعدم الوعي به حينا آخر ، ثم بالغائه وبالانفصال عنه نهائيا[2] بعد أن يضعه قدره في مدار الحياة المزيفة المفتعلة التي احتوته ماديا واستهلكته معنويا ودمرته انسانيا في نهاية الأمر ، صحبة شريكته في هذا المصير المأساوي ، احسان شحاتة[3] . وهو ما سنرى فيه صورته على مستوى :

---

(١) نفس المصدر السابق ص : ٣٤ ـ ٤٢ .

(٢): نفس المصدر ص : ٥٤ ـ ٦٠ / ٦١ ـ ٦٢ / ٦٦ ـ ٧١ / ٧٢ ـ ٧٩ / ٨٤ ـ ١٠٢ .

(٣) نفسه ص : ١٠٤ ـ ١١٣ / ١١٦ ـ ١٢٠ / ١٢١ ـ ١٢٤ / ١٣٢ ـ ١٣٥ / ١٣٩ ـ ١٤٢ / ١٤٧ ـ ١٥٣ / ١٥٧ ـ ١٦٢ / ٢٠٣ ـ ٢١٦ .

٣ ـ التحولات الوسطية التي توضع من خلالها الشخصية الرئيسية في سياق منفصل تماماً عن مجالها الحقيقي من ص : ٨٣ ـ ١٤٧ :

إن المأساة الحقيقية لهذه الشخصية تتحقق في الواقع فيما بعد صراعها الدرامي المرير مع فترة الأربع شهور التي كان عليه أن يغالب فيها الحياة وهو يفتقر للوسائل المشروعة لمغالبة هذه الحياة .

ففي الوقت الذي أثمرت فيه معاناته المادية للجوع والحرمان من الاحساس بالحياة بنجاحه في الامتحان النهائي ، في هذا الوقت تسد في وجهه ـ دون زملائه ـ كل الأبواب المشروعة للتعلق بالحياة ضد الموت الذي يتهدده من آن لآخر وابتداء من هذا الموقف الحاسم في بنية هذه الشخصية ، تتحدد صيرورته الدرامية باعتباره نموذجا انسانيا ضائعاً[١] ، على المستوى المادي ، وعلى المستوى المعنوي في وقت واحد .

والواقع أنه عند هذا المستوى الفاصل والحاسم في تطور الشخصية ، تبدأ وظيفة « التغير » التي أوحى بها الفنان في مدخل الرواية ، في التحول إلى المجال العكسي الذي تبدو فيه الشخصية مقترنة بالثبات والركود بعد أن سدت في وجهها كل الطرق المشروعة للتعلق بالحياة والاحساس باستمرارها[٢] .

وتحولها الحاسم في حدود هذا المستوى ، إلى ممارسة الحياة في سياق اللامشروع ، إنما هو احتجاج درامي ساخر ، مبعثه افتقاد هذه الشخصية لمن يحميها من الشقاء ، والسياق الخارجي المباشر للحدث يوحي بأنها

---

(١) نجيب محفوظ ، القاهرة الجديدة ، ص٨٣ ـ ٨٤ .

(٢) نفس المصدر السابق ص ٩٣ ـ ١٠٢ / ١٠٣ ـ ١٠٩ / ١١٠ ـ ١١٣ / ١٣٢ ـ ١٣٢٥ .

ضحية لمجتمع القاهرة الجديدة ، الذي يشيع الفساد والتحلل والتزييف في كيانه الداخلي ولكن كون هذا المجتمع على هذا النحو ، يعني أنه مجتمع راكد ، قد احتوته هو الآخر ، حياة اللامشروع ، وبهذا المعنى فكلا من شخصية محجوب عبد الدائم وكلا من رؤية المجتمع الذي تحولت بازائه هذه الشخصية ، صورة واحدة لهذا الركود المعنوي . وعلى كل حال ، فنجيب محفوظ ، يتطلع من خلال تصويره الساخر[1] لمختلف العلاقات القائمة بين شخصية محجوب عبد الدائم ، كفرد ضائع ، يتخذ نتيجة لاحساسه بهذا الضياع ، طريق اللامشروع وبين المجال الذي احتوى هذه الشخصية ، إلى انسان آخر ، يتطلع إلى الفرد الذي بقدر ما يتغير بقدر ما يغير ، ويتطلع إلى المجتمع القائم على العدل الإنساني ، الذي من شأنه أن يحمي الأفراد من الشقاء المادي والمعنوي ، وأن يجعل من قدراتهم ومواهبهم أداة للبناء والخلق . إن الحياة في ظل توقف معنى العدل ، ومن خلال تحول الشخصية الروائية في هذا المستوى ، تبدو مجرد دوران في فراغ ، انها حياة راكدة ، تحكم المغالطة والتزييف كل وجوهها ، سواء في ذلك شخصية محجوب عبد الدائم وشخصية احسان شحاته ، ذات المصير المشترك في معنى الركود والضياع نتيجة توقف معنى العدل عن حمايتهما من الشقاء الذي انتهكت فيه انسانيتهما ماديا ومعنويا . وهو ما تعيد اللغة تصويره على نحو درامي شامل ، تتماثل فيه كل التحولات الروائية حول إلقاء شخصية محجوب عبد الدائم من جهة وشخصية احسان شحاته من جهة ثانية ، على رؤية الشلل المعنوى من خلال :

٤ ـ تحولاتها الروائية على مستوى النهاية من ص : ١٣٩ ـ ١١٦

وإذا كانت هذه الرؤية المعنوية الدلالية قد صورت في الافتتاحية

---

(١) نجيب محفوظ ! القاهرة الجديدة ص ٩٣ ـ ١٠٢ / ١٠٣ ـ ١١٥ .

(من الفصل الأول حتى الفصل الخامس) كامكانية محتملة ، وفي مرحلة الحدث الخارجي المتلقي ، في سياق الافتراض ، وفي مرحلة التحولات الوسطية في سياق التجريب والاختيار ، فإنها هنا ، تصور في سياق التأكيد والتحقق باعتبارها معادلاً حسياً ومعنوياً لكل العلاقات التي نسجت شخصية محجوب عبدالدائم في سياقها على امتداد بنائها الروائي كله .

وبما أن أبرز ما اقترنت به الشخصية خلال كل هذه المستويات الأربعة هو كونها « موضوعا » للشقاء المادي والمعنوي في آن معاً . أي كونها نحويا « مجرد مفعول به » يؤدي وظيفة استهلاك الحياة خارج دائرة المشروع والنظام والمنطق والتوافق فان « وظيفة التغير » التي وضعت شخصية محجوب عبد الدائم في سياق تنفيذها ، تبدو في نهاية الأمر مجرد حلقة مفرغة تدور فيها الشخصية على ذاتها . ففعل التغير الذي مارسته الشخصية وهي تتحول من حال إلى آخر يؤدي في نهاية المطاف وظيفته خارج هذه الشخصية ، ومن ثمة فالوضع المناسب أن يقال بأنه ليس هناك في واقع الأمر تغير بالنسبة للشخصية ذاتها ، فما حققته على نحو تصاعدي على مستوى التحولات الوسطية لها ، تحققه على نحو أشبه ما يكون بالعد التنازلي لتعود من حيث انطلقت بادىء الأمر ، مجردة من كل شيء ، ومرتبطة فقط بمثول رؤية الشلل المعنوي باعتبارها الامكانية الوحيدة الثابتة والمتحققة في كيان هذه الشخصية المادي والمعنوي ، كرمز مؤجل للاحتضار البطيء في أي وقت(١) .

لقد آثرت تتبع البناء المعنوي للشخصية الرئيسية في هذا النموذج وفقا لمجمل التحولات الروائية التي انتظمتها في الرواية كلها وذلك بهدف

---

(١) نفس المصدر السابق ص ١٤٧ - ١٥٣/ ٢٠٣ - ٢١٦ .

التوضيح العملي التطبيقي ، لما سبق أن أشير اليه سابقاً ، وهو أن النظام السببي المهيمن في بناء نجيب محفوظ لشخصياته الرئيسية في « القاهرة الجديدة» وفي «زقاق المدق» وفي «بداية ونهاية» هو ما يعرف بـ «نظام السببية الحدثية » . ولكن استخدام هذا النظام في بناء الشخصية عند نجيب محفوظ ، لا يتم على نحو آلي ومحدود بحدود الحدث الوقائعي المقدم في الزمان والمكان ، وإنما يتم على نحو تصويري دلالي يتجاوز مجرد الحدث المقدم ويتجاوز السياق الخارجي الذي قدم في اطاره هذا الحدث ، والطريق السليم لفهم هذا المعنى أو هذه الرؤية الدلالية التي وضعت شخصيات نجيب محفوظ الرئيسية في سياق تصويرها باعتبارها ـ هذه الرؤية ـ هي الأساس الذي يبقى على حياة العمل الفني هو كيفية استخدام الفنان للّغة استخداماً تصويرياً دلالياً . ومع أن ما تقدم قائم بالأساس على نوع التحليل اللغوي الاستنتاجي الوصفي ، لوظيفة اللغة في البناء المعنوي للشخصية في الرواية كلها ، باعتبارها « عالما أكبر » فانه يبدو أنه لا بد من التمثيل لذلك بتحليل نصوص معينة يكشف سياقها الباطني عن ملامح هذه الرؤية وعن كيفية بناء الشخصية في سياقها .
يقول نجيب محفوظ : « وفض الغلاف متعجباً وقرأ ما يأتي :

حضرة الشاب الفاضل محجوب أفندي عبد الدائم ، السلام عليكم ورحمة الله ، وبعد فانه يؤسفنا أن نخبركم بأن والدكم العزيز مريض وملازم للفراش ، ونسأل الله أن يجعل العواقب سالمة ، ولكن لا بد من حضورك في أقرب وقت لتطمئن عليه بنفسك وقد طلبوا إلى أن أكتب هذه اليك فلا تتأخر والسلام .

شلبي العفش (صاحب بقالة القناطر الخيرية)

هذا يعني أن أباه في حالة عجز تمنعه من أن يمسك بالقلم : فماذا أصابه ؟ وقرأ الكتاب للمرة الثانية وقد لاح الوجوم في وجهه الشاحب

وجعل يشد حاجبه الأيسر بأنامله ، ومن عجب أنه لا يـذكر أن أبـاه شكا المـرض يومـا ما ، كـان دائما متـين البنيان ثقيـل الخطوات ، فـلا شك أن مرضا خطيراً غدر به وأعجزه . ترى ما الذي يخبئه الغيب ؟ . وماذا يدخر له ولوالدته ؟ ولكن لا يجـوز أن يضيع الـوقت سدى ، أو أن يؤ خـر سفره دقيقة . وكتب كلمة لمـأمون رضـوان يشرح سبب سفـره المفاجيء ، ولف جلبابه في جريدة قـديمة . ثم غـادر الدار . لم يمض إلى شـارع العزبـة كما كان يرجـو منذ دقـائق ، ولكنه أخـذ في شارع رشـاد باشـا أو شارع عـلي واحسان . كما كان يدعوه ساخراً . ومضى يحدث نفسه قائلاً : « لو انتهى أجل الرجل لوئدت آمالي جميعاً . . . رباه . أيمكن أن يحدث هذا وما عاد بيني وبين الامتحان النهـائي سوى أربعـة أشهر » وجـد في الطريق المقفـرة الغـارقـة قصـوره في جـلال الصمت لا يسمـع إلا وقـع قـدميـه حتى بلغ الجيزة ، واستقل الترام ، تظلل الكآبة وجهه وعينيه ، وفي جلسته المحزونة سرح به فكـره إلى صاحبيـه المقربـين : مأمـون رضوان وعـلي طه ، فنفس عليهـما ما يتمتعـان به من طمـأنينة وثقـة : مأمـون رضـوان أبـوه مـدرس بـالمعاهـد ذو مرتب حسن فـلا تعيش أسرتـه في ظل الخـوف ، وهو يعطي الشاب ما يكفيه وأكثر ولولا حمق مأمون الذي جعله يوقف حياته على العلم والعبادة لكانت له لـذات الحيـاة ولكنه أحمق ، والحمقى دائـماً مجدودون . أما علي طـه فأبـوه مترجم ببلديـة الاسكندريـة ذو مرتب ضخم والشبـاب يقبل على التمتع بالحياة في حدود مثله ، فهو شاب سعيد ، وحسبه احسان كي يكـون سعيدا ، ولعـل انسانـا ما لم يـثر حسده كـما يثيره هـذا الشاب الجميل الموفق ، هو هـو اليائس « ابوه ـ ترى ألا يزال أباه ـ كاتب بشـركة الألبـان اليونـانية بـالقناطـر خدمـة خمسة وعشـرون عامـا ومرتب ثمـانيـة جنيهات . وإذا انقطع عن العمل فمكافـأة أشهر معـدودات وكان الـرجل يبذل له من مرتبه ثلاثة جنيهـات شهريـا اثناء السنـة الدراسيـة ، فنهضت بالضرورات من مسكن ومأكل وملبس ، ورضى بها الشاب رضـاء المتمرد

المغلوب على أمره وجعل يرمق ملاذ القاهرة من بعيد ، ويسترق السمع إلى أخبارها بنهم وألم وكان ينطوي على شهوة جامحة بقدر ما يضيق بطموح جشع تواردت عليه هذه الخواطر فساءته في تلك الساعة اكثر من أي وقت مضى . ثم فكر في العلاقة التي تربطه بهما . وفيما يسمونه بالصداقة ، غافلاً عن مشاهد الحقول والمياه التي يطويها الترام في جريه السريع . أإله صديق حقاً ؟ كلا ، وما الصداقة إلا احدى الفضائل التي كفر بها ؟ حقاً انه يميل اليهما كثيرا ، فنقاش مأمون يستهويه ، وروح علي تجذبه اليه ، ويلذه كثيراً ان يجتمع بهما يتحادثون ويتحاورون ولكن ما شأن ذلك كله بما هو معروف عن الصداقة ؟ انه مع ذلك يحسدهما ويمقتهما ، ولا يتردد عن إبادتهما لو وجد في ذلك نفعا . ومضى يقول لنفسه بلهجة التعريض : « الحرية المطلقة » طظ المطلقة . ليكن لي أسوة حسنة في ابليس . . الرمز الكامل للكمال المطلق . . هو التمرد الحق ، والكبرياء الحق ، والطموح الحق ، والثورة على جميع المبادىء « وانتهى الترام إلى محطة الاسعاف فتركه واستقل تراما آخر إلى ميدان المحطة ، ومن ثم إلى المحطة نفسها ، ثم انطلق إلى شباك تذاكر الدرجة الثالثة وابتاع تذكرة .

وكان القطار يطوي الأرض طياً والبرودة تنفذ إلى الداخل على الرغم من احكام غلق النوافذ ، ولكنه لم يشعر بالبرودة تماما إلا حين كف عن التفكير ، فزرر الجاكتة واعتدل في جلسته وسرعان ما عاد إلى تذكر أبيه المريض ، فأدرك أنه يغرق في الاحلام متغافلا عن الهاوية تحت قدميه .

وعاد إلى رجوفه ، مرسلا نظرة حزينة كئيبة ، حتى وقف القطار في القناطر فأخذ لفافته وغادره . ثم ترك المحطة إلى الطريق العام ، والقى

على المدينة نظرة شاملة وهتف : « يا قناطر . . يا بلدنا . وزعي الحظ بين ابنائك بالعدل ؟ » [١] .

في أبسط مستويات التحليل لبناء شخصية محجوب عبد الدائم في هذا النص قد يقال : إن وظيفة التصوير اللغوي هنا قد لا تتجاوز منطقة العلاقات الخارجية التي تلتف كلها حول ضغط الحاجة المادية داخل أبعاد شخصية محجوب عبد الدائم التي تعلق طموحها على سلامة الأب « عبد الدائم أفندي » باعتباره مصدر الرزق المادي الوحيد لهذه الشخصية .

كما أننا في حدود ظاهر النص اللغوي ، سواء في ذلك ما يتصل « بالرسالة الاخبارية » التي تفيد مرض والد محجوب أو ما يتصل بردود الفعل الطبيعية والفيزيقية والذهنية والشعورية المتناثرة لشخصية محجوب بازاء الخبر المتلقى ، لا نلاحظ أكثر من وجود لغة تقرر شيئاً مؤثراً وشيئاً متأثراً به ، كي تعلل وتحلل في نفس الوقت سببية الحدث المؤثر (مرض الأب) وموضوع التأثر (الابن) باعتبارها ـ السببية القائمة بين المجال المؤثر والمجال المتأثر ـ الفقر المادي (وما يصحب ذلك من احساس بالفراغ المعنوي) بحيث ينتج عن كل ذلك الاحساس بمعنى الشقاء الأنساني الذي يشمل الأب المخبر بمرضه والابن المعني بهذا المرض من زاوية نظر مادية بحتة[٢] .

ولكن حين نتجاوز هذا المستوى المسطح لوظيفة اللغة ، ونحن على وعي تام « بأن الفنان هو ذلك الذي ينظم العالم عن طريق مجموعة من الوسائل الاستاطيقية الخاصة وفي مقدمتها جميعا واسطة التعبير . وليست عبقرية الفنان في أن ينقل الواقع بأمانة وإنما عبقريته في أن يعبر عن الواقع

---

(١) رواية القاهرة الجديدة ص ٢٩ ـ ٣٤ .

(٢) أعني زاوية نظر الشخصية وليس منظور الفنان بطبيعة الحال .

بعمق »[1] فيبدو أن ثمة احساسا مركزا بوجود علة أخرى مختفية فيها وراء السطح الخارجي للّغة. وهناك على أي حال أكثر من مستوى للاحساس بوجود معنى فني يتجاوز المضمون النصي المباشر والمحدود والخاص :

هناك مثلاً ما يقترن ضمينا بسياق معنى الأبوة مثل « الحماية » و« الرعاية » و« السند » وبصفة خاصة في وضع كوضع شخصية محجوب عبد الدائم ، التي وضعت منذ ما قبل رؤ ية الحدث المجسمة ، في سياق الضياع المعنوي سواء أكان ذلك من خلال الرؤ ية التي رؤ يت بها في الزمان والمكان والفعل مقترنة بالظلام الحسي الداخلي والخارجي في آن معاً[2] أو كان ذلك من خلال فراغ العالم وخوائه داخل كيانها الذهني والشعوري من كل ما هو معنوي أو روحي[3] .

وهناك مثلاً الظلال المعنوية الموحية ممثلة في اسم الأب نفسه « عبد الدائم أفندي » بحيث يمكننا أن نجرد من الاسم الوقائعي الموهم بوقائعيته ، صفة رمزية هي صفة « الدوام » و« الدائم » التي تحيلنا إلى « معنى مثالي » تتعلق الانسانية به ، كأب معنوي ، يعطي الاحساس بالحماية والرعاية والامان والسند ، وكلها معان تندرج في سياق معنى العدل الانساني الموضوع في سياق التوقف عن ممارسة وظائفه في توزيع الحياة الانسانية وانتظام وجوهها المختلفة .

وإذن يمكن القول بأن هناك أربعة احتمالات رمزية مناسبة لوظيفة التصوير اللغوي في هذا النص :

١ ـ إن السياق « الماقبلي » لهذا النص « يتضمن » وجود « شيء

---

(١) د. زكريا ابراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر ١٩٧٦ ص ٤٩ ـ ٥٠.

(٢) نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة ص ٢٤ ـ ٢٩.

(٣) نفس المصدر ص ٨ ـ ١١.

معنوي يوضع في سياق التوقف وعدم الاستمرار ، وأن الشخصية الرئيسية هي موضوع الضياع الانساني الناتج عن توقف هذا المعنى في كيانها .

١ ـ ان هذا المعنى « المتضمن » في الطريقة التي صورت من خلالها الشخصية الرئيسية ، يعاد هنا اخراجه على نحو درامي مجسم في شخص الأب الوقائعي عبد الدائم افندي .

٣ ـ ان الرسالة الاخبارية المتضمنة لمرض « الأب » قد اندمج فيها ما هو فردي وخاص ومتناهي الحدود بما هو جماعي وعام وغير متناهي الحدود ، حيث تبدو كل الوحدات اللغوية التي تصور ردود الفعل المتوترة ذهنياً وفيزيولوجيا وشعوريا وحركيا ، لشخصية محجوب عبد الدائم ، متولدة عن الصورة الجماعية للرسالة المتلقاة ، وقد تفاعل فيها مصدر الارسال بمجال الاستقبال بحيث اختفت من سياق هذه الرسالة شخصية محجوب عبد الدائم ، الابن الفرد ، المعنى بالخبر المبلغ لتهيمن على السياق صورة الحس الجماعي التي تتوزعها نغمة الأسى والرجاء في وقت واحد .

وبهذا المعنى فالفنان يخرج عن طريق وحدات الخطاب التالية : (السلام عليكم يؤسفنا ـ نخبركم ـ والدكم ـ نسأل الله ـ طلبوا) امكانية حدوث مأساة معنوية شاملة تبدو من خلالها صورة محجوب وصورة الأب ، الوقائعيتين ادخل في سياق المعنى الرمزي . الذي سبق أن أشرنا اليه باعتباره رؤية نجيب محفوظ الكلية في الرواية كلها ، ممثلة في توقف معنى العدل الانساني عن التحقق والممارسة في الحياة .

٤ ـ أنه على الرغم من أن نجيب محفوظ يصور هذه الشخصية الرئيسية على نحو يبدو فيه عالمها الداخلي مفرغا من الاحساس بالحياة في سياق القيم الروحية والمعنوية من ناحية ، ومعدا من ناحية ثانية للتوافق

معها في سياق الجوانب والوجوه المادية والحسية الهدامة ، فانه يفجر هذا المعنى الدلالي ، داخل اعماق هذه الشخصية على نحو درامي مباشر يجمع بين ضياعها كفرد خاص وبين ضياعها ضمن الكل العام في البلد كله : « . . . وعاد إلى رجوفه ، مرسلا نظرة حزينة كئيبة ، حتى وقف القطار في القناطر ، فأخذ لفافته وغادره . ثم ترك المحطة إلى الطريق العام ، والقى على المدينة نظرة شاملة وهتف : « يا قناطر . . . يا بلدنا . وزعي الحظ بين ابنائك بالعدل ؟ »[1] .

إن مدلول سياق الخطاب اللغوي في هذا المقطع المركز داخل الشخصية ، يتجاوز بكل المعايير مأساة محجوب عبد الدائم الفردية المنحصرة في مشكلته الاقتصادية ليوحي بمأساة جماعية كلية ، سواء في ذلك المجال المكاني الموجه إليه هذا النداء الذي يجمع ما بين الأسى والرجاء في وقت واحد : « يا قناطر . . يا بلدنا » أو مجال المعنيين بهذا النداء : « . . . وزعي الحظ بين ابنائك بالعدل » ؟ مما تقدم يمكن القول بأنه من أخص خصائص نجيب محفوظ في استخدامه لللغة الروائية ، استخداما تصويريا ، تصويره الدرامي للشخصية الرئيسية في سياق ما هو معنوي وعام وعميق من خلال ما هو حسي ومحدود ومسطح .

وقد يكون هذا هو نفس المعنى الذي يقول فيه نجيب محفوظ على المستوى النظري محدداً معنى الشخصية الروائية « . . . الشخصية الطبيعية عند دخولها في الرواية تتخذ وظيفة جديدة تدل على معنى جديد ، وتكون جزءاً من لوحة كبيرة حتى اننا في النهاية ننسى الأصل ولا يبقى لنا إلا الشخص الخيالي باعتباره الخادم لفكرتنا واحساسنا . فلكل شخصية أصل

(١) نفس المصدر السابق ص ٣٤.

في الحياة ولكنها في الرواية غيرها في الحياة وإلا ما كانت فنا على الاطلاق »[1] .

إن من أبرز خصائص البناء اللغوي التصويري للشخصية الرئيسية عند نجيب محفوظ ، في هذا النموذج ، استخدام الفنان لاسلوب المداولة بين خارج الشخصية وبين داخلها وبين وضعها المكاني الساكن وبين بعدها الوظيفي المتحرك وبين علاقتها بالماضي في ضوء الحاضر وعلاقتها بالحاضر في ضوء الماضي وعلاقتها بالمستقبل الذي تنجذب اليه في ضوء توترها مع الماضي من جهة الحاضرمن جهة ثانية .

فعن طريق استخدام الفنان لنظام المداولة بين البناء التصويري الوصفي القائم على هيمنة المجال المكاني منظوراً اليه من ذهن الشخصية وحسها وشعورها[2]. وبين البناء التصويري السردي القائم على هيمنة الفعل والحركة وبين البناء التصويري الحواري القائم على هيمنة الفعل والحركة ولكن من خلال الكلام الذي تمارسه الشخصية ذاتها[3] ثم بين لون آخر من التصوير اللغوي ، وهو ، التداعي الذهني والشعوري للشخصية من الداخل حينا ومن الخارج حينا آخر[4] ، وإن كانت المقاطع التي تتم على هذا النحو في هذا النموذج من جهة وفي رواية « زقاق المدق » من جهة ثانية ، يغلب عليها طابع التحليل الوصفي من زاوية نظر الفنان غالباً عن

---

(١) فاروق شوشة، حوار مع نجيب محفوظ، الاداب اللبنانية ع ٥ يونيو ١٩٦٠ .

(٢) نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة ص ٢٧ ـ ٣١/ ٣٤ ـ ٣٨/ ٤٨ ـ ٥٠/ ٥٤ ـ ٥٦/ ٦١ ـ ٦٢/ ٧١ ـ ٧٩/ ٨٣ ـ ٨٤/ ٩٣ ـ ١٠٢/ ١٣٢ ـ ١٣٥/ ١٤٧ ـ ١٤٨/ ٢٠٣ ـ ٢١٦.

(٣) نفس المصدر السابق ص ٨ ـ ١١/ ٤٥ ـ ٤٧/ ٥٨ ـ ٦٠/ ١٠٣ ـ ١٠٩/ ١٤٩ ـ ١٥٢.

(٤) نفس المصدر السابق ص ٣٠ ـ ٣١/ ٣٢ ـ ٣٤/ ٣٧ ـ ٣٨/ ٤١ ـ ٤٢/ ٥٤ ـ ٥٦/ ١٣٢ ـ ١٣٨.

طـريق استخدام الفنـان لنظام المـداولة عـلى هذا النحـو ، استطاع نجيب محفـوظ أن يصل بهـذه الأداة الفعالـة ـ اللغة ـ مستـوى تبدو فيـه « نسيجاً تصـويريـاً دراميـاً » جسم فيـه الشقاء الأنسـاني ماديـا ومعنويـاً ، لشخصية محجوب عبد الدائم ، باعتبـارها « مفعـولاً به » عـلى مستوى مـا هو مـاثل بـالفعل في كيـانها الحقيقي الذي وقعت في سيـاق التقابـل العكسي معه ، وفي سياق التجاوز عنـه وعدم الـوعي به والـولاء له . وذلـك لأنه لا يعني داخل مختلف زوايا نظرها إلا المـوت والعدم[1] ، وبقـدر ما هي « مفعـول به » على مستوى بيئتها الخلفية الحقيقية ، بقدر ما هي أيضاً « مفعول بـه » على مستوى البيئة[2] التي انتهت إليها صيرورتها على نحو تبدو فيه صورتها الهيكلية المجردة من الرواية كلها مجرد أداة منـاسبة قـد أعدت سلفـا لتنفيذ النتائج العكسية المترتبة عن توقف معنى العدل وعن غياب الولاء السياسي المكترث لوجدان الانسان المصري الأعزل الـذي استلبت منه ارادة الفعـل الحر الواعي . وتحول بعده الوظيفي في الحياة إلى مجـرد ردود فعل عكسيـة تنتظمها سلسلة من الصفقات والعقود الميلودرامية المزيفة ، كما يتجلى ذلك بـين شخصية محجـوب عبـد الـدائم وبـين شخصيـة سـالم الأخشيـدي[3] الوسيط البشري الذي أخذ بيده إلى حياة الـوحل المـادي القائم عـلى فعل الاغتصاب[4] الذي نفـذه قاسم بـك فهمي في الضحية الثـانية « احسـان شحـاته » وبـررته الضحيـة الأولى[5] « محجـوب » ثم بينـه وبـين منـاخ : « جمعية الضريـرات » التي تمارس في ظـاهرهـا المفضوح السـاخر ، نشـاطا

---

(١) نفس المصدر السابق ص ٣٤ ـ ٤٢ .

(٢) نفسه ص ٥٤ ـ ٦٠/ ٩٣ ـ ١٠٢/ ١٢٦ ـ ١٣١ .

(٣) نفسه ص ٣١ ـ ٣٤/ ٨٤ ـ ٨٨/ ١٠٣ ـ ١٠٩ .

(٤) نفسه ص ١١٦ ـ ١٢٠ .

(٥) نفسه ص ١٢١ ـ ١٢٤ .

خيريا ، في الوقت الذي يبدو فيه دافعها الفعلي مجرد عربدة وافتعال وتزييف[1] .

وداخل استخدام الفنان لنظام المداولة ، بين مختلف المستويات اللغوية المشار إليها آنفا ، تبرز خاصية « التقابل » بين دلالة المجال المكاني والبشري والزمني الذي انبثقت منه الشخصية مقترنة برؤية الفراغ المادي والفراغ المعنوي وبين دلالة المجال المكاني والبشري والزمني الذي يتجه بإزائه فعل الشخصية وذهنها وشهورها منتزعة منه الاحساس بمعنى الحياة المادية والحسية المتوهجة الممتلئة ، على نحو ما يتجلى ذلك في هذا النص الذي يوضح خاصية التقابل كما أشير إليها سابقا :

« وغادر حجرته وقد صدقت نيته على زيارة قريبه وتجربة حظه ولم يقتصد في تهيئة نفسه ، فكوى طربوشه ، ولمع حذاءه بقرش كامل أو بثمن وجبة كاملة ، ولكنه بدا رغم ذلك كالعليل شحوب وجه وهزال جسم . وبحث في دفتر التليفون عن عنوان قريبه : شارع الفسطاط بالزمالك ، وحث إليه الخطى . وحلق به الخيال ـ في مسيره ـ في عالم الذكريات المنطوية ، فأضاءت فترة بعيدة من الزمن إذ هو في الثامنة ، وإذا قريبه لا يزال أحمد أفندي حمديس المهندس بالقناطر ، وكانت أسرة المهندس مكونة من زوجته الحسناء وتحية ابنتها ـ في الرابعة ـ وطفل في الثانية من عمره . كانت أسرة سعيدة تزينها ربة مفرطة في الحسن .

وفي ذلك الوقت لم يكن آل حمديس يترفعون عن مخالطة آل عبد الدائم ، ولم يأل عبد الدائم أفندي جهدا في اكرام الأسرة العزيزة .

ولكم جاب الأسواق يبتاع الدجاج والحمام يهيىء لهم مائدة شهية . ولقد فاز هو بعطف حرم حمديس بك فكانت تثني على ذكائه

---

(١) نفسه ص ٩٣ ـ ١٠٢ .

وتعجب بشطارته ، وتترك له تحية يلاعبها في فناء الدار أو في الطريق . ترى كيف صارت تحية الآن ؟ . . وهل تذكره ؟ . لقد انطوى ذلك العهد منذ خمسة عشر عاما ، فنسي واندثر وانتهى وذهب بذكراه الزمن والاهمال . ولو كانوا شيئا ذا بال لرسبت منهم آثار في باطن الذاكرة ، ولكن آل حمديس كبروا وعظموا ولبثوا هم على ضآلتهم وتفاهتهم فأمحت القناطر من سجل الحياة ، وغاصت ذكرياتها في غياب الماضي ، ونبذ عبد الدائم أفندي موظفا بالشركة اليونانية .

ترى كيف صارت تحية ؟ . . ألا يمكن أن تتذكره ؟ ذلك الغلام الذي كان يحملها بين يديه ويجري بها ما بين البيت والمحطة ؟ . . أما حمديس بك فلا يمكن أن ينسى وأن تناسى ، سيذكره بمجرد أن يقع عليه بصره ، ولن يقبض دونه يده .

وبلغ الزمالك واهتدى ـ بعد سؤال ـ إلى شارع الفسطاط . كان كشارع رشاد باشا ضخامة وسكونا ، وتحتشد على جانبيه الاشجار الباسقة ، وتشتبك أغصانها من الجهتين فتجعل فوق أديمه ظلة من الأزهار الحمر .

فرمق القصور بنظرة غريبة من عينيه الجاحظتين ، نظرة يقول لسان حالها متسائلا : « هل يمكن أن ينفذ الشقاء من هذه الجدارن الغليظة ؟ أحق ما يقول مدعوا الحكمة أم أنهم يخدرون القلوب الملتاعة ؟» .

واقترب بقدمين ثابتتين من الفيلا رقم ١٤ ، وسأل البواب بلهجة رفيعة ونبرات رزينة عن البك وأخبره أنه قريبه وأنه جاء لمقابلته ، فدعاه النوبي إلى السلاملك ، ودخل حجرة كبيرة فاخرة الأثاث ، لم يسبق له أن دخل بيتا كهذا البيت أو وجد في حجرة كهذه الحجرة ، فألقى على ما حوله نظرة متفحصة مقرونة بالدهشة والاعجاب والحسرة وتطلع بناظريه

من نافذة قريبه فرأى ناحية من الحديقة حافلة بآي الجمال المعطر ترى كيف يكون استقبال البك له ؟ هل تدعوه حرمه لترى كيف صار الغلام شابا يافعاً أيتذاكرون عهد القناطر ويسألون بشوق عن عبد الدائم أفندي الصديق القديم ؟ هل يتأثرون لمرضه ويدركون الباعث الذي حمله على طرق بابهم فيمدون له يد المعونة عن طيب خاطر . . يا لها من حجرة نفيسة . . ألا يمكن أن يملك يوما قصرا كهذا القصر يقصد إليه ذوو الحاجات . وسمع وقع أقدام فاتجه بصره نحو الباب ثم رأى البك ، وقد عرفه من النظرة الأولى على تغير صورته وتقدم عمره ، قادما ، فنهض قائما وتقدم منه في أدب مادا يده ، فتصافحا والبك يمعن فيه النظر ، ثم قال مبتسما :

- هو أنت اذا ! . . بدا الاسم غريب بادىء الأمر ثم أسعفتني الذاكرة الآن صرت رجلا ، كيف حال والديك ؟

بدا الاسم غريبا بادىء الأمر . هو أنت إذا ، وتناسى محجوب ذلك كله وقال باجلال :

- والدتي بخير ، ولكن والدي مريض ، بل في حالة خطرة .

وعند ذاك جلسا ، وكان البك يرتدي معطفه يدل مظهره على أنه متأهب لمغادرة البيت وقال الرجل وهو يسند ظهره إلى مقعده :

- لابأس عليه ، ماذا به ؟

فقال محجوب بعناية وبصوت واضح :

- أصيب والدي بشلل الزمه الفراش ، فانقطع عن عمله ، وساءت الحال .

وأناط أمله بالعبارة الأخيرة « ساءت الحال » فاسترق إلى البك النظر

على أثر النطق بها ، ولكنه لم يجد لها أثرا يذكر ، وقال البك دون أن تتغير ملامح وجهه الباردة :

ـ أمر محزن ، أرجو أن تبلغه تحياتي ، وأنت يا محجوب هل انتهيت من الدراسة ؟

واحنقه تغير مجرى الحديث ، وأثاره برود محدثه . ولكنه لم يجد بدا من أن يجيبه قائلا :

ـ امتحان الليسانس في مايو القادم .

ـ عظيم . . مبارك مقدما . .

ثم نهض وهو يقول :

ـ آسف جدا أن أتركك الآن لأني على موعد هام[1].

ربما كان من المناسب أن يقال بادىء الأمر أن هذا النص ـ الطويل نوعا ما ـ من أدل النماذج التي تجسم معنى قولنا بأن لغة نجيب محفوظ الروائية تتميز بكونها نسيجا تصويريا ساكنا حينا ومتحركا حينا آخر ، ذهنيا مرة وحسيا وشعوريا مرة ثانية وهو نسيج لا يخبر ببعد وقائعي محدد أو يقرر وظيفة مباشرة ، وإنما هو يصور رؤية فنية تنتظم بناء الشخصية الرئيسية في سياقها المكاني وفي سياقها الزمني وفي سياقها الوظيفي .

وحينما نقرر بأن اللغة هنا « نسيجا تصويريا دلاليا » فأننا نعني أنها « كيان مستقل من العلاقات الباطنية التي يتوقف بعضها على البعض الآخر »[2]، وربما أمكن التعبير عن لغة هذا النص من ناحية أخرى ،

---

(١) نجيب محفوظ ، القاهرة الجديدة ، ص ٥٤ ـ ٥٧ .

(٢) زكريا ابراهيم ، مشكلة البنية ، أو أضواء على البنيوية ص ٧٧ .

بواسطة مفهوم الناقد الفرنسي « جيرار جينات » للبنية المجمعية ، وذلك لكونها المادة الأساسية الأولية في أي عمل فني ، يقول هذا الناقد : « إن مفردات عصر ما أو عمل ما ، ليست أبدا تدوينا جامدا ومنسوجا على مجموعة من الأشياء والمفاهيم وإنما هي شكل حيوي يجزىء الواقع على طريقته الخاصة ويدل على شيء آخر غير « شيئيته » حيث تأخذ كل كلمة قيمتها بعلاقاتها الجانبية التي تجمعها بمجموع عناصر مجالها الدلالي »[١].

وهذا النسيج اللغوي التصويري ، تتمثل وظيفته في تركيز وتعميق مختلف العناصر والأبعاد الروائية المقترنة بالشخصية الرئيسية على نحو يجمع بين الشمول والعمق بحيث تتجسد الشخصية في أذهاننا وفي مجال احساسنا الشعوري وفي مجال رؤيتنا البصرية وفي مجال الإدراك الحسي غير البصري ، باعتبارها في كل هذه المجالات مجتمعة ومتفاعلة فيما بينها ، كيانا فنيا خاصا لا « يحاكي » أو « يعكس » وجوه الواقع الخارجي وإنما يعيد اكتشاف مفارقاته واختلال بنيته وإبراز وجوه الزيف والافتعال فيه نتيجة توقف معنى العدل الإنساني الشامل عن التحقق والعطاء .

وإذا كان ذلك قد اتضح بعض الشيء فإنه من الممكن الاقتراب من الوظيفة الباطنية للّغة في بناء شخصية محجوب عبد الدائم . بناء دلاليا معنويا .

والمدخل الوصفي لذلك هو أن يقال بصفة إجمالية : أن كل الوحدات اللغوية في هذا النص بأشكاله التعبيرية المختلفة ، كالسرد الوصفي في المقطع الأول من «وغادر . . . إلى وحث إليه الخطى» والتصوير الوصفي الداخلي القائم على «الاسترجاع» الخارجي[٢] البعيد المدى، الذي

---

(١) Gerard Genette, Figures I, ed., du seuil, Paris, p.101- 108.

(٢) المقصود بالاسترجاع الخارجي، هو تداعي الماضي البعيد (ما قبل بداية الحدث).

يتضمن في نفس الوقت مجال المستقبل في المقطع الثاني « وحلق به الخيال . . ولكم جاب الأسواق يبتاع الدجاج والحمام يهيء لهم مائدة شهية »، والقائم على التقابل العكسي بين مستويين للماضي من جهة وبين المستقبل من جهة ثانية في الجزء الذهني والشعوري الثاني من نفس المقطع « ولقد فاز هو . . ولن يقبض دونه يده » والتصوير الوصفي المكاني القائم على التقابل من جهة وعلى التماثل من جهة ثانية بين ما هو مركب في ذهن وشعور وحس شخصية محجوب وبين سياق المجال المكاني الذي يمثل مجال قصده في الحاضر والمستقبل في المقطوعة الثالثة « ويلغ الزمالك . . . ألا يمكن أن يملك قصرا كهذا القصر يقصد إليه ذوو الحاجات » والتصوير الحواري الذي تتخلله وحدات وصفية في المقطع الرابع والأخير من هذا النص « هو أنت إذا . . . آسف جدا أن أتركك الآن . . لأني على موعد هام ».

إن كل هذه الوحدات اللغوية في المقاطع التصويرية الأربعة التي تشكل فيما بينها جميعا بنية النص كله ، تتآلف فيما بينها معجميا وايقاعيا وتركيبيا حول تصوير دلالة معنوية مركبة في ذهن الشخصية وفي جسها وشعورها ، على نحو تجاوزت فيه هذه الدلالة مجرد الاشارة إلى المجال المكاني المرئي أو الحسي الذي وضعت الشخصية في سياق التوافق والإنسجام والتنادي معه .

وبهذا المعنى فإن رؤية شارع الفسطاط باعتباره مجالا لتحول الشخصية في سياق المستقبل ، حيث المقطع الأول ، وباعتباره مجالا لامتصاص داخل الشخصية في سياق الحاضر ، حيث المقطع الثالث ، ورؤية المهندس وزوجته وابنته تحية ، المنبثقة من داخل مجرى ذهن وشعور شخصية محجوب في الماضي البعيد من ناحية وفي المستقبل من ناحية ثانية ، ثم رؤية الحجرة ورؤية القصور ورؤية الحديقة ، إن كل هذه

الـوحـدات الأســاسيـة ، ليست إلا مجــالا للبحث عن الاحســاس بمعنى الامتلاء المادي للحياة من موقع الاحساس بفـراغها والبحث عن تـوهجها الحسي ودفئهـا الشعوري ومن مـوقع الاحســاس بذبـولها وبجفـاف نبضها والبحث عن صلابتها واستقـرارها من مـوقع الاحســاس بهزالهـا وضآلتهـا واختلال توازنها والبحث عن الاحساس بمعنى استمرارها وتغيرها من موقع الاحساس بسكونها وركودها . وإذا أردنا تركيب كـل هذه الـرؤى أمكن أن نقول : إنها جميعا تمثل باعتبارها رد فعل عكسي لرؤ ية (الفراغ المـادي والمعنـوي على مستـوى الكيان الفعـلي لهذه الشخصيـة) وهكذا فبقـدر ما يتمثل بناء نجيب محفوظ للشخصية الرئيسية في هذا النموذج وفي النمـاذج الأخرى التي يحكمها نفس التقليد اللغوي ، في هيمنة نظام اللوحة المرئيـة والحسية المجسمة ، بقـدر ما يتمثـل في نظام الصـورة الدلاليـة المعنويـة . ذلك « أن المجال في اللغة يقوم دائـما على وجـود شيء غيرمنـظور ، ولكنه حيـوي وفعال بـين الحرف والفكـر ، وهو مـا تسميـه البـلاغـة « صــورة » « وجه » مع ملاحظة أن الصورة ليست إلا تحولا ماديا مجسما »[1] .

وهذه الدلالـة المعنويـة ، ليست فحسب تجسيم رؤ ية الحيـاة الماديـة والحسية الممتلئة المستقرة الدافئة المتوهجة التي وضعت الشخصية الـرئيسية في سيـاق البحث عنها والاتصـال بها وإمكـانيـة ممارستهـا في مجـال البنيـة الاجتمـاعية والاقتصـادية القـويـة التي لا تتـأثـر بتـوقف معنى العـدل عن التحقق في الحيـاة الإنسانيـة ما دام ذلـك يخدم بـالضرورة مجـال سيطرتهـا ونفوذها ، وإنما توحي كذلك بأن نفس هذا المجال الذي ترحل الشخصية بإزائه باعتباره مقابلا عكسيا لما هي في حكمـه بالفعـل ، تتولـد عنه لغـويا صـورة غير مـرئية للمفـارقة المعنـوية التي تنتـظم الصيرورة النهـائيـة لهـذه الشخصية ، وهي مفارقة تتمثل في أن هذا المجال المكاني والبشري والزمني

---

(١) Gerard Genette, Figures I, p.107.

الـذي تهيمن عـلى مختلف وحـداتـه اللغـويـة رؤ يـة الامتـلاء والتـوافق والانتظام ، هو نفس المجال الذي سيلتهم هذه الشخصية ويلغي إمكـانية تعلقها بهذه الحيـاة التي القيت عليها القـاء ساخـرا ، لترتبط صيـرورتها في نهاية الأمر بإمكانية رؤ ية الشلل التي خرجت منها في بـداية أمـرها ووقفت منهـا ، موقف المتجـاوز حينا والمنفصـل حينـا آخـر بعـد ذلـك . ولكن لا تجاوزها ولا انفصالها ولا عدم مبالاتهـا ولا دخولهـا دائرة الاقـوياء الـذين يمارسون وظيفة أساسية وهي امتهان إنسـانية الإنسـان وقتله ماديـا وروحيا ومعنويا ، يؤخـر أو يقدم في المصير العدمي المعـد لها نتيجـة توقف معنى العدل عن التحقق والعطاء ، وليس نتيجـة لظاهـرة الفقر المـادي أو نتيجة للترف والغنى الفاحش الذي تحولت فيه المادة إلى قتـل الإنسان وتـدميره ، ذلـك أن وضـع الشخصيـة في سيـاق الصـراع بـين هـاتـين الـظاهـرتـين الاجتمـاعيتـين والاقتصـاديتـين المتعـاكستـين ليس الا نيجـة حتميـة للعلة الجذرية الأولى ، ممثلة في العدل المتوقف عن ممارسة حمايـة الفقراء المعدمين من ظلم الاغنياء المترفين ، والمتوقف عن التمكين للقيم الروحية والمعنويـة في حياة هذا الإنسان ، بنفس القدر الـذي يمكن له فيـه من ممارستـه لحقه كـإنسان تشكـل الحياة المـادية بعـدا أساسيـا من أبعاده ، ولكن بشـرط أن تكون هذه الحياة المادية مجالا للخلق والبنـاء والعطاء الفعـال ، وليس مجالا للهدم والتدمير والتزييف والافتعـال ، ومجالا لمـوت الضمير ومـوت الوازع الـديني والاخلاقي والإنسـاني في كيان هـذا الإنسان الـذي يصوره نجيب محفوظ مجسما في شخصياته الرئيسية .

وهذه الدلالة المفارقة التي تنتظم بنية الشخصية عبر تحولاتها الروائية على نحو ما رأينا ذلك سابقا ، تتجسد في سياقها الخارجي للّغـة عن طريق التقابل العكسي بين ما هو كائن ومتحقق بالفعل في كيان الشخصية وبـين ما هو كائن وماثل خارج كيانها الجذري وفوق حجمها المادي والمعنوي .

وعلاقة الشخصية زمنيا ومكانيا ووظيفيا بما هو ماثل في كيانها الحقيقي حيث الأب المشلول والأم التي تعيد اللغة تصويرها كمعادل حي لشقاء السنين[1]. وحيث التحلل المعنوي والبؤس المادي لشخصية محجوب ذاتها ، هذه العلاقة تتميز بالتجاوز والانفصال والتوتر ، بل بعدم قابلية الشخصية أصلا للوعي بالحياة في سياق هذا المجال ، بينما تتميز علاقاتها المختلفة على مستوى ما هو ماثل خارجها وفوق كيانها المادي والاجتماعي بالتوافق الذهني والشعوري وبالتنادي الحسي مع مجال الأشياء المكانية التي تمثل مناخ هذه البيئة التي يتطلع إليها محجوب عبد الدائم لأن يكون « صورة كليشيهية » منها .

وهذا التقابل العكسي بين ما هو مجال للتجاوز والانفصال لاقترانه بالشلل المادي والمعنوي وبين ما هو مجال للتوافق والاتصال والتنادي لاقترانه من منظور الشخصية برؤية الحياة خارج دائرة معاناة الشقاء ، تتم من خلال البعد المكاني للشخصية من ناحية من خلال البعد الزمني لها من ناحية ثانية .

وفي كل الأحوال ، فالوضع الذي تتخذه الشخصية في بنية هذا النص وفي بنية الرواية كلها بعد ذلك ، هو أنها ملقاة زمنيا على رؤية الماضي من جهة وعلى رؤية المستقبل السرابي من جهة ثانية وملقاة مكانيا على عالم الأشياء الماثلة في كيان البيئة التي تحولت بإزائها وانتظمتها نفس الحياة التي تمارس فيها لتجد نفسها في نهاية المطاف عارية مجردة من كل ما توهمت أنها حققته وفقا لمنطق مؤسس على المغالطة ويمكن تصنيف الأشياء المكانية التي وضعت الشخصية في إطار التوافق والتنادي معها على النحو التالي :

١ - رؤية شارع الفسطاط : وتتميز بـ « الضخامة » و « السكون »

---

(١) نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة ٣٤ - ٣٨.

و « الامتلاء » و « العلو » و « الدفء » « التوهج » « الرحابة ».

٢ ـ رؤية القصور : وتتميز بـ « الصلابة » « الحصانة » « الثقل ».

٣ ـ رؤية الفيلا : وتتميز بـ « العظمة » « التميز ».

٤ ـ رؤية الحجرة : وتتميز بـ « الامتلاء » « الاتساع » « الاثارة » « التفرد ».

٥ ـ رؤية الحديقة : وتتميز بـ « جاذبية الألوان والروائح ».

هذه هي أهم الوحدات المكانية الأساسية المهيمنة في هذا المجال . أبرزت صورتها الوصفية التي لا يعنينا منها أن تكون في سياقها الواقعي الفعلي على هذا النحو أو لا تكون ، بقدر ما يعنينا منها كونها عالما قد نسجته اللغة ، على نحو دلالي يبرز الوضع المفارق الذي وضعت فيه الشخصية من خلال علاقتها بالمجال المكاني على هذا النحو .

وهو ما سنحاول التعرف عليه من خلال تحليل مجمل الصفات والوظائف المقترنة بهذه اللوحة المرئية التي تتدرج علاقة الشخصية بها من الكل فالجزء ومن الخارج فالداخل .

وأشير إلى أننا في هذا التحليل الذي سيأتي ، قد اتخذنا ما يعرف « بعلاقات الغياب والحضور » وسيلة لذلك ، كما أشير إلى أن الهدف الكلي من وراء ذلك هو إبراز رؤية الفنان الدلالية من خلال هذا النموذج ، باعتبارها معنى إنسانيا عاما وليس مجرد قضية محلية خاصة ومحدودة يوضع شخصية محجوب عبد الدائم الذي يبدو صورة للواقع المتآكل ، المتناقض ، الذي يمثل مجتمع القاهرة الجديدة في هذه الفترة من تاريخ مصر المعاصر .

هذا وألفت النظر إلى أنني قد حللت كل القرائن الدلالية ، المتصلة بالمجال المكاني من حيث هي مجموعات متجاورة ، تمارس وظيفة واحدة ولكنها في سياق تجليات مختلفة .

المجموعة المعجمية الأولى = الرؤية الدلالية للشارع ، باعتبارها رمزاً لنوع الحياة التي يتطلع اليها محجوب .

الوحدات النصية	دلالتها الحاضرة في السياق	دلالتها الغائبة عن السياق « التضاد غالباً »
١ ـ وبلغ الزمالك واهتدى ـ بعد سؤال ـ إلى شارع الفسطاط	أن الوضع الدلالي لشارع الفسطاط هنا هو كونه « شارعاً ذهنياً وحسياً وشعورياً » تركز كل القرائن المتصلة به الاحساس بمعنى الحياة التي تبعث على : ١ ـ الارتياح والتوافق من خلال وظيفة حرف الجر : « إلى شارع الفسطاط » التي ربطت بين داخل الشخصية وبين دلالة الشارع .	١ ـ ٢ ـ أن معنى القوة والاستقرار الذي توحي به هيئة الشارع « ضخامته » و «سكونه» يستدعي بالضرورة عدة قرائن من صميم صيرورة الشخصية وهي : « الضآلة » « الركود » «الثبات» « التوقف » . وذلك لأن الشخصية موجودة بالتبعية لهذه الأشياء . ومن ثمة فهي موضوع للضخامة والسكون خارج مجالها الفعلي .
٢ ـ كان كشارع رشاد باشا ضخامة وسكوناً .	٢ ـ الاحساس بمعنى الحياة القوية المستقرة « ضخامة وسكوناً » .	

٣ ـ وتحتشد على جانبيه الأشجار الباسقة .	٣ ـ الاحساس بمعنى الامتلاء والحركة والتوازن والعلو . ٤ ـ الاحساس بمعنى الحيوية في « تشتبك » .	٣ ـ هناك قرينتيان تركزان الاحساس باقتران هذه الشخصية بمأساة ما بعدية عبر ما هو في حكم هذا المجال . أ : قرينة ضمنية متصورة يوحي بها السياق وتتمثل في إمكانية محاصرة الحياة للشخصية « تحتشد » . ب : قرائن ضدية مباشرة تتمثل في: « الفراغ » مقابل « الامتلاء » و « الركود » مقابل « الحركة » و « اختلال التوازن » مقابل التوازن .
٤ ـ وتشتبك أغصانها من الجهتين .		٤ ـ تشخيص يؤكد سياق الدلالة السابقة .
٥ ـ فتجعل فوق أديمه ظلة من الأزهار الحمر .	٥ ـ والاحساس بمعنى « التوهج » و « الدفء » في سياق « العلو » . إن كلا من الشارع والأشجار والأغصان والأديم والظلة والأزهار ، يلتمها جميعاً سياق رمزي واحد ، وهو كونها معادلاً حسياً لرؤية الحياة التي ستمارس الشخصية رد الفعل العكسي من خلالها إزاء دلالة الحدث المتلقى . بينما تبدو القرائن المتصلة بهذه الأسماء مثل : (الضخامة ـ السكون ـ الاشتباك ـ الاحمرار) رموز تفسيرية لنوع الحياة التي تعلق عليها الشخصية مجال قصدها .	٥ ـ اختزال كل الدلالات السابقة ، أي أن الشخصية هنا موضوع للمحاصرة من خارجها ، في الوقت الذي تعلق فيه على هذا الخارج الاحساس بمعنى الاستمرار والخصب والتوافق .

المجموعة المعجمية الثانية = التقابل بين قوى الحياة في الخارج وبين ضآلتها وفراغها داخل الشخصية .

الوحدات النصية « رؤية القصور »	دلالتها الحاضرة في السياق	دلالتها الغائبة في السياق
١ ـ القصور . ٢ ـ بنظرة غريبة من . ٣ ـ عينيه الجاحظتين نظرة يقول لسان حالها : « هل يمكن أن ينفذ الشقاء من هذه » . ٤ ـ الجدران الغليظة أحق ما يقول . ٥ ـ مدعو الحكمة . ٦ ـ أم أنهم يخدرون القلوب الملتاعة ؟	١ ـ ٢ ـ ٣ : إن نفس رؤية الحياة التي شخصتها رؤية الشارع ، يعاد إخراجها هنا على نحو من التقابل العكسي وعلى ذلك فإن قوة دلالة الحياة المسندة للقصور ، هي التي ولدت وظيفة الامتداد البصري للشخصية على هذا النحو المتوتر ، المتنافر في الجملة الأولى ، كما أنها هي التي فجرت داخل الشخصيةُ على هذا النحو الدراسي المتسائل الذي يفيد امتناع نفاذ الشقاء إلى هذه الموانع الحصينة ، لأن تقدير الشق الأول من هذه الجملة هو : « إن الشقاء لا يمكن أن ينفذ إلى هذه الحياة » ، كما أن تقدير الشق الثاني لهذه الجملة النافية لنفاذ الشقاء في هذا المجال هو : « لا مجال هنا لادعاء الحكمة لأن ذلك مجرد تخدير للقلوب الملتاعة» (٤ ـ ٥ ـ ٦) .	١ ـ ٢ ـ ٣ ـ ٤ ـ ٥ ـ ٦ : أبرز دلالة تمثل لسان حال الشخصية ، تتمثل في أنه بقدر ما يبدو المكان هنا ، مجالاً لتودد الشخصية من هذه الحياة ومن الرغبة في « محاكاتها » بقدر ما يبدو مجالاً موحياً بالرهبة والخوف والاحتواء الداخلي لهذه الشخصية ، ويمكن التعبير عن ذلك من خلال لم أشتات الدلالات الموحية بهذا المعنى في الجملة التركيبية التالية : بما أن الشخصية هي المعنى بالشقاء ، والادعاء ، والتخدير ، والالتياع ، وبما أن علاقة هذه الوحدات بالمجال المكاني هي « النفي » فإن كل ذلك يعني ، أنه لا مجال لهذه الشخصية من النفاذ عبر سياق هذه الحياة ، وأن تعلقها بهذه الحياة سيكون مجرد ادعاء وتخدير والتياع . فهي إذن شخصية راكدة ثابتة على الرغم من تعلقها فعلاً بالحياة خارج كيانها الذي تجاوزته وانفصلت عنه .

وفي نفس هذا السياق الدلالي المفارق ، تتدرج كل القرائن التصويرية المتصلة بالبناء المكاني للشخصية الرئيسية في هذا المجال المادي والحسي الذي بقدر ما يبدو شيئا تعلق عليه الشخصية إمكانية تواصل الحياة واستمرارها بقدر ما يبدو مجالا لاحتوائها من الداخل ومن الخارج بحيث تأتي صورتها في نهاية المطاف شبيهة بالكائن الحيواني الذي ينفذ وظائف آلية معدة في سياق الفساد والتحلل والتزييف ، ليكتشف ذاته بعد ذلك موضوعا للتلاشي والضياع الزمني في الحاضر والماضي والمستقبل[1] .

ويمكن التعبير عن بناء نجيب محفوظ التصويري لهذه الشخصية الرئيسية من خلال الرؤية المهيمنة التي اقترنت بها هذه الشخصية ، ثم من خلال رؤية الفنان لها .

ورؤية محجوب عبد الدائم للحياة ، تتميز بكونها ، رؤية ساخرة ، يستوي فيها أن يكون للعالم قيم أو لا تكون له قيم ، ويستوي فيها أن يكون لهذه القيم وظيفة ما في تغيير الحياة ، أو لا تكون لها أية وظيفة على الاطلاق . وهي بهذا المعنى رؤية عدمية يلخصها شعاره الأليف منذ بداية الرواية حتى نهايتها ممثلا في كلمة « طظ » وإن فقدت في النهاية بريق التحدي والجرأة المزيفة .

وبقدر ما تبدو رؤية محجوب عبد الدائم للحياة مفرغة من الوعي بمعنوية الحياة والكون وبإنسانيتها وبعلاقاتها وبوظائفها المشروعة ، بقدر ما تبدو مهيأة للامتلاء والتشبع بالجوانب المادية والحيوانية غير المشروعة في علاقاتها ووظائفها . وبما أن السخرية الفنية الجادة غالبا ما تركز الاحساس بالتناقض والمفارقة ، فإنه يمكن أن يقال بأن رؤية محجوب عبد الدائم على

---

(١) نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة ص ٢٩ ـ ٣١/ ٣٤ ـ ٤٢/ ٥٣ ـ ٥٦/ ١٣٢ ـ ١٣٨/ ١٤٧ ـ ١٥٣/ ٢١٠ ـ ٢١٦.

هذا النحو ، إنما هي لازمة تعبيرية لرؤ ية الفنان نفسه لهذه الشخصية التي ألقى بها شقاؤها المادي في سياق هذه الحياة المتحللة . ولكن رؤ ية السخرية باعتبارها المعادل الفني للبناء المعنوي لشخصية محجوب عبد الدائم تتجاوز هذه الشخصية ، إلى ما وراءها ، وبمعنى آخر فالشخصية الرئيسية على هذا النحو ليست إلاّ ضحية إنسانية لوجود مغالطة أكبر منها ، وهي مغالطة تتمثل في ذلك التناقض الصارخ بين ما هو كائن وممارس في الحياة وبين ما يجب أن يكون ، وربما من وحي هذه المغالطة انبثق عنصر السخرية الذي يشيع الاحساس به على امتداد البناء الروائي لهذه الشخصية .

وبشيء من التركيز يمكن القول بأن رؤ ية نجيب محفوظ للشخصية الرئيسية من جهة ولشخصية إحسان شحاته من جهة ثانية ، تتمثل في كونهما معا ، ضحيتين إنسانيتين ، لذلك الشقاء المادي والمعنوي على مستوى ما يجب أن يكون باعتباره رؤ ية العدل الإنساني المتوقف عن التحقق ، وعلى مستوى ما هو كائن بالفعل باعتباره نتيجة حتمية سالبة لافتقاد ما يجب أن يكون من ناحية ثانية .

وهذه الرؤ ية الإنسانية الحضارية الشاملة تنتظم بناء نجيب محفوظ لكل الشخصيات الرئيسية وغير الرئيسية في رواية « القاهرة الجديدة » وفي رواية « زقاق المدق » وفي رواية « بداية ونهاية » هذا إن لم نقل بأنها هي الأساس الفعال في كل الانتاج الأدبي لهذا الفنان .

ونجيب محفوظ إذ يجسم هذه الرؤ ية في قالب من التصوير اللغوي الدرامي عن طريق الشخصيات الرئيسية فأنه يقدمها باعتبارها معادلا فنيا لتوقف الحياة وثباتها ودخولها في حكم الموت . وهو ما سنحاول معرفته بشيء من التركيز في الجزء التالي من هذا الفصل .

البناء التصويري للشخصية الرئيسية في رواية « زقاق المدق » .

ربما تفردت رواية زقاق المدق ، دون غيرها من روايات نجيب محفوظ بالإطار المكاني أكثر من أي عنصر روائي آخر ، وهو إطار يتم تكوينه بالتصوير الوصفي الاستعراضي(١)، الذي تبدو معالمه المكانية (البيوت ـ الطرقات ـ الأشياء ـ الأضواء) (الشخصيات وصفاتها وأفعالها وأحاديثها) مجرد كيان تراكمي ، أشبه ما يكون بالكتلة الصماء من منظور الراوي(٢) في مدخل الرواية حينا ، ومن منظور(٣) الشخصية الرئيسية(٤) حينا آخر ، حيث الخيوط الأولى لبداية الحدث الروائي ، ممثلة في وضع شخصية حميدة في سياق التقابل العكسي مع هذا العالم المصمت الذي تعيد إخراجه من موقع النافذة ، على نحو من التصوير الساخر المشبع بنغمة التجاوز والانفصال الذهني والشعوري منذ البداية المبكرة للرواية .
ويتجلى ذلك في النص التالي :

« ودخلت حميدة الحجرة عقب مغادرة الست سنية لها . كانت تمشط شعرها الأسود الفاحم الذي تفوح منه رائحة الكيروسين ، فنظرت أم حميدة إلى شعرها الفاحم اللامع تكاد تجاوز ذؤاباته المسترسلة ركبتي الفتاة وقالت بأسف :

ـ واحسرتاه كيف تدعين القمل يرعى هذا الشعر الجميل :

فبرقت عينان سوداوان مكحلتان بأهداب وطف ولاحت فيهما نظرة حادة صارمة ، وقالت الفتاة بحدة :

---

(١) رواية زقاق المدق ص ٥ ـ ١٨
(٢) زاوية النظر من الخارج.
(٣) زاوية النظر من الداخل.
(٤) زقاق المدق ص ٣٢.

ـ قمل ؟. والنبي ما وجد المشط إلا قملتين اثنتين .

ـ انسيت يوم مشطتك من اسبوعين وهرست لك عشرين قملة ؟

فقالت بلا مبالاة :

ـ كان قد مضى على رأسي شهران بلا غسيل .

ثم اشتد ساعدها في التمشيط وهي تجلس جنب أمها . كانت في العشرين ، متوسطة القامة ، رشيقة القوام ، نحاسية البشرة ، يميل وجهها للطول ، في نقاء ورواء ، وأميز ما يميزها عينان سوادوان جميلتان ، بهما حور بديع فاتن ، ولكنها إذا أطبقت شفتيها الرقيقتين ومدت بصرها تلبستها حالة من القوة والصرامة لا عهد للنساء بها ، وكان غضبها دائما مما لا يستهان به حتى في زقاق المدق نفسه وأمها على ما اشتهرت به من القوة تتحاماها ما استطاعت . قالت لها يوما وهما تتسابان : « لن يلم الله شعثك برجل ، فأي الرجال يرضى بأن يضم إلى صدره جمرة موقدة » وكانت تقول في مرات أخرى : إن جنونا لا شك فيه ينتاب ابنتها حين الغضب ، وسمتها : « الخمسين » باسم الرياح المعروفة ، ومع ذلك كانت تحبها كثيرا ، وأن كانت في الحقيقة أمها بالتبني . كانت الأم الحقيقية شريكة لها في الاتجار بالمفتقة والموغات ، ثم شاطرتها شقتها بالزقاق في ظروف سيئة ، وأخيرا ماتت بين يديها تاركة طفلتها في سن الرضاع ، فتبنتها أم حميدة وعهدت بها إلى زوج المعلم كرشه القهوجي فأرضعتها مع ابنها حسين كرشه ، فهي اخته بالرضاعة .

مضت تمشط شعرها الفاحم ، منتظرة كالعادة أن تعلق أمها على الزيارة والزائرة ، ولما طال الصمت قالت الفتاة :

ـ طالت الزيارة فيم كنتما تتحدثان ؟

فضحكت أمها في سخرية وتمتمت :

ـ خمني .

فقالت الفتاة وقد اشتد اهتمامها :

ـ طلبت رفع الايجار ؟

ـ لـو فعلت لخرجت محمـولة عـلى أيدي رجـال الاسعاف ، ولكنهـا طلبت خفضه .

فصاحت جميدة ؟

ـ هل جنت ؟

ـ أجل جنت ؟ ولكن خمني .

فنفخت الفتاة وهي تقول :

ـ أتعبتني .

فأرعشت المرأة حاجبيها وقالت وهي تغمز بعينيها :

ـ صاحبتك تروم الزواج .

ـ الزواج ؟

ـ أجل وتريد شابا . أسفي عليك من شابة عـاثرة الحظ لا تجـد من يطلب يدها .

فحدجتها الفتاة بنظرة شزراء وقالت وهي تضفر شعرها :

ـ بـل أجد كثيـرين ، ولكنـك خـاطبـة فـاشلة تـريـدين أو تـواري

فشلك . وماذا بي مما يعيب؟ ولكنك كما قلت امرأة فاشلة ، يصدق عليك المثل القائل :

« باب النجار مخلع ».

فابتسمت أم حميدة قائلة :

ـ إذا تزوجت الست سنية عفيفي فلا يصح لامرأة أن تيأس . . ولكن الفتاة رمتها بنظرة غاضبة وقالت بحدة :

ـ لست أجري وراء الزواج ، ولكنه يجري ورائي أنا ، وسأنبذه كثيرا . .

ـ طبعا أميرة بنت أمراء .

فتغاضت الفتاة عن سخرية أمها وقالت بنفس اللهجة الحادة :

ـ أفي هذا الزقاق أحد يستحق الاعتبار ؟

ولم تكن الأم في الواقع بداخلها خوف على الفتاة من البوار ، ولا تشك في جمالها ، ولكنها كانت كثيرا ما تثور بعجبها وغرورها ، فقالت بإستياء :

ـ لا تسلقي الزقاق بلسانك ، إن أهله سادة الدنيا .

ـ سادة دنياك أنت . كلهم كعدمهم ، اللهم الا واحد به رمق جعلتموه أخي .

وكانت تعني حسين كرشه أخاها بالرضاعة ، فهال أمها الأمر وقالت بلهجة انتقاد واستياء :

ـ كيف تقولين هذا ؟ ما جعلناه أخا ، وما نملك أن نصنع أخا ولا

أختا ، ولكنه أخوك بالرضاعة كما أمر الله . . فغلبتها روح المجون وقالت عابثة :

ـ ألا يجوز أن يكون قد رضع من ثدى ورضعت أنا من الآخر ؟

فلكمتها أمها من ظهرها وصاحت بها :

ـ قاتلك الله . .

فغمغمت الفتاة بإزدراء :

ـ زقاق العدم .

ـ أنت تستحقين موظف قد الدنيا .

فتساءلت بتحد :

ـ هل الموظف اله ؟

فتنهدت الأم قائلة :

ـ آه لو تخففين من غلوائك . .

فقلدت لهجة أمها قائلة :

ـ آه لو تنصفين مرة ولو في العمر ؟

ـ آكلة شاربة ثم لا تشكرين . أتذكرين كيف أطلقت على لسانك الطويل بسبب جلباب ؟ . .

فقالت حميدة بدهشة :

ـ وهل الجلباب شيء يهون ؟ . . ما قيمة هذه الدنيا بغير الملابس الجديدة ؟ ألا ترين أن الأولى بالفتاة التي لا تجد ما تتزين به من جميل

الثياب أن تدفن حية ؟ . . ثم امتلأ صوتها وهي تقول مستدركة :

ـ آه لو رأيت بنات المشغل : آه لو رأيت اليهوديات العاملات . كلهن يرفلن في الثياب الجميلة . أجل ما قيمة الدنيا إذا لم نرتد ما نحب ؟ . .

ثم غمغمت بلهجة تنم عن الاعجاب :

ـ آه يا خسارتك يا حميدة ، لماذا توجدين في هذا الزقاق ؟ ؟ ولماذا كانت أمك هذه المرأة التي لا تميز بين التبر والتراب ؟ . .

ثم دلفت من النافذة الوحيدة في الحجرة التي تطل على الزقاق ، ومدت يديها إلى مصراعيها المفتوحتين وجذبتهما حتى لم يعد يفرج بينهما الا مقدار قيراطين من الفراغ وارتفقت النافذة ملقية ببصرها إلى الزقاق ، متنقلة به من مكان إلى مكان قائلة وكأنما تخاطب نفسها في سخرية :

ـ مرحبا بك يا زقاق الهنا والسعادة ، دمت ودام أهلك الاجلاء . . يا لحسن هذا المنظر ، ويا لجمال هؤلاء الناس . ماذا أرى ؟ هذه حسنية الفرانة جالسة على عتبة الفرن كالزكيبة ، عينا على الأرغفة وعينا على جعدة زوجها ، والرجل يشتغل مخافة أن تنهال عليه ركلاتها ولكماتها . وهذا المعلم كرشة القهوجي متطامن الرأس كالنائم وما هو بالنائم ، وعم كامل يغط في نومه ، والذباب يرقص على صينية البسبوسة بلا رقيب . . آه وهذا عباس الحلو يسترق النظر إلى النافذة في جمال ودلال ولعله لا يشك في أن هذه النظرة سترميني عند قدميه أسيرة لهواه ، أدركوني يا هوه قبل التلف ، أما هذا فالسيد سليم علوان صاحب الوكالة ، رفع عينيه يا أماه وغضهما . ثم رفعهما ثانية . قلنا الأولى مصادفة ، والثانية يا سليم بك ؟ . . رباه هذه نظرة ثالثة : ماذا تريد يا رجل يا عجوز يا قليل الحياء . . مصادفة كل يوم في مثل هذه الساعة ؟ ليتك لم تكن زوجا وأبا

إذا لبادلتك نظرة بنظرة ، ولقلت لك أهلا وسهلا ومرحبا هذا كـل شيء ، هـذا هو الـزقاق فلمـاذا لا تهمل حميـدة شعرهـا حتى يقمل ؟ . . هـا هـو « الشيخ درويش قادما يضرب الأرض بقبقابه . . » .

وهنا قاطعتها أمها في سخرية :

ـ ما أحق الشيخ درويش أن يكون زوجا لك . .

فلم تلتفت لها ورقصت لها عجيزتها وهي تقول :

ـ يا له من رجل مقتدر . يقول أنه أنفق في حب السيدة زينب مائـة ألف جنيه فهل يبخل علي بعشرة آلاف ؟ . .

ثم تراجعت فجأة كأنما ملت موقفها ، وعادت إلى المرآة ملقيـة إليها نظرا فاحصا ، وتنهدت وهي تقول :

ـ يا خسارتك يا حميدة . . »[1] .

لقد تعمدت إيراد هذا النص كاملا على طوله ، وذلك لسببين :

أولهما أنه يجمع بين مختلف الأشكال التصويرية التي يسود نظامهـا في هذا النموذج ، فهنـاك التصويـر الوصفي الخـارجي حيث البعد الـطبيعي والفيـزيقي لشخصية حميـدة ، وهناك التصـوير القـائم على الحـوار وهنـاك التصوير الوصفي الداخلي الذي يـأخذ شكـل الحديث النفسي القـائم بين شخصية حميدة وبين الأشياء من جهة ثم بينها وبين عالم الزقاق الـذي تعيد إخراجه على نحو نمطي ساخر ، يبدو فيه معادلا ذهنيا وحسيا لمعنى الثبـات المعنـوي والفراغ المـادي ، الذي يمـلأ كيانها الـداخلي بنفس القـدر الـذي بدت به صورتها الخارجية ضمن صورة الزقاق التي هي جزء منها .

---

(١) نفس المصدر السابق ص ٢٧ ـ ٣٢.

وثانيهما : أن الرؤية النصية هنا ، لشخصية حميدة من ناحية ولشخصية الزقاق الاعتبارية من ناحية ثانية ، تمثل الأساس الدلالي الذي يمثل بنية الرواية كلها وذلك لأن كل التحولات التي ستوضح شخصية حميدة في سياقها فيما بعد ، ليست في واقع الأمر إلا تجسيما مفصلا لرؤيتها هي من جهة ولرؤية عالمها الزقاقي من جهة ثانية في هذا النص .

والواقع أن المرء ، يبدو عند القراءة الأولى لهذه الرواية أمام لغة «وصفية»« تحليلية »، تتميز في معظم أجزائها بالعرض المكاني المتراكم ، كما تتميز بنوع من الايقاع المطاط الرتيب ، الأمر الذي ترتب عليه بروز شخصية الراوي على نحو سافر في بعض المقاطع . .

ولكن يبدو أنه ليس شرطا أن تكون لغة الفنان متوترة أو مثيرة أو ذات إيقاع حاد حتى توصف بأنها لغة عاليه . والسؤال المهم في كل الأحوال هو : هل استخدمت هذه اللغة « الوصفية » « الاستعراضية » « التحليلية »، استخداما مناسبا يعبر عن رؤية فنية مناسبة ، تجسمها شخصيات مناسبة ، ومن موقع مكاني وزمني ووظيفي مناسب(أم لا ؟

إن الاجابة عن هذا السؤال الأساسي والحاسم في نفس الوقت تتحدد عن طريق سؤال آخر وهو : ماذا يصور نجيب محفوظ في هذا النموذج الروائى ، هل يصور فعلاً « زقاقا ماثلا في مكان مادي معين وفي فترة تاريخية محددة ، ومن خلال أشخاص لا مجال لمعرفتهم إلا في هذا المكان المعيّن وفي هذه الفترة التاريخية المحددة »؟ . .

ربما كان في كلام الدكتور محمود الربيعي الآتي عن معنى العمل الأدبي إجابة عن هذه الأسئلة يقول : « إن العمل الأدبي في الواقع تشكيل فني معادل للمشكلة الاجتماعية أو السياسية أو غيرها من المشكلات التي يعالجها . وهذا التشكيل المعاد يوازي ـ ولا يعكس ـ المادة الأولى التي

يعـالجها ، والمـوازاة تقتضي المغايـرة بطبيعـة الحال . ويتـرتب عن هذا أن الأدب كيان جديد مستقل عن موضوعه ، وهذا الكيان الجديـد هو رؤ يـة الأديب الخـاصة للمـوضوع الـذي يعالجـه . ولا يتم تشكيل هـذا الكيـان الجديد إلا بوسائل فنية معينة تأتي اللغة على رأسها . . . ونتيجة ذلـك كله أن الشخصيـة التي نجدهـا تضطرب في عمـل أدبي مغايـرة للشخصية التي نجدها تضطرب في الحياة . . إن الشخصية الأدبية شخصيـة مصنوعة وهي من خيال الأديب ومن عمله . . . . . والصلة بينها وبين الشخصية الحقيقية هي أنها رمز فني لها »[1].

ومعنى هذا ببساطة أنه لا يعنينـا زقاق المـدق بمعناه المـادي ولا يعنينا أيضا اضطراب هذا الكيان البشري الذي يملأ هذا المجال المكاني . ذلـك أن الـروائي يقـدم عـالمـا أكـثر ممـا يقـدم قضيـة ، حـادثـا أو شخصيـة ، فالروائيـون الكبار جميعهم يملكـون مثل هـذا العالم ، ويمكن التعـرف عليه باعتباره يفيض ويتداخل مع العالم التجـريبي وإن كان متميـزا بكونـه قائـما بذاته ومفهوما بـذاته . . . هـذا العالم لـدى الروائي . . . هـو ما يجب أن نتفحصه حين نقوم بمقارنة الرواية بالحيـاة . . . . إن الصدق مـع الحياة أو « الواقع » لم يعد يحكم عليه بالصحة الوقائعية في هذا الجزء أو ذاك »[2].

إن زقاق المدق ، مجرد إطار ذهني وحسي مناسب لرؤ ية فنية تتمثـل في معنى الشقاءِ الإنساني وقـد أخذ صـورة العالم المصمت ، الثـابت المفرغ من معنى الحياة . وهو يبدو على هذا النحو ، أي كونه رمزا مكانيا للضياع المـادي والمعنوي ، من زاويتي نـظر أساسيتـين ، إحداهمـا هي زاوية نـظر

---

(١) د. محمود الربيعي ، عن قضية الأدب والمجتمع، الكاتب ع ١٨٥ ، أغسطس ١٩٧٦ ص ٨ ـ ٢٠ .

(٢) اوستن اوارين، رينيه ويلك، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي ص ٢٧٧ - ٢٧٨ .

الفنان ، التي تستعرضه على نحو وصفي وهمي يبدو فيها منتميا مكـانيا إلى الخلف البعيد وزمنيا إلى الشمس الغاربة من جهـة والظلام الســرمدي من جهة ثانية ، ومنتميا بشريا إلى الأنماط المسطحة المحدودة دائما بحدود الحيـز المكـاني الذي تـوجد فيـه باعتبـارها جـزءا جزءا لا يتجـزأ من عـالمهـا الـزقـاقي الوهمي[3]، وزاوية النـظر الثانيـة التي يبدو فيهـا هذا العـالم الزقـاقي رمزا لمعنى الثبـات المعنوي والفـراغ والخـلاء المـادي للحيـاة ، هي زاويـة نـظر الشخصية الرئيسية ، (شخصية حميدة) التي تعيد إخـراج الحجم البشري للزقاق بنفس المنظور الـذي قدمـه به الفنـان في الافتتاحيـة الأولى ، ولكن على نحو سـاخر يبـدو فيه مجـرد كتل تتجـانس أبعادهـا المكانيـة وعلاقـاتها الـوظيفية لتلتف كلهـا حول تجسيم الخـواء المادي والمعنـوي داخل البعـد البصري والذهني والشعوري لشخصية حميدة، التي ترى كمقابل عكسي يؤكد هذا المعنى ، بـأن الحياة « شيء » يجب أن يكـون في متناولهـا ، وأن افتقادها لهذا الشيء داخل بيئة زقاق المدق ، إنما هو العدم نفسه :

« . . وهـل الجلباب شيء يهـون ؟ . . مـا قيمـة هـذه الـدنيـا بغـير الملابس الجديدة ؟ ألا ترين أن الأولى بـالفتاة التي لا تجـد ما تتـزين به من جميـل الثياب أن تـدفن حية ؟ . . أجـل مـا قيمـة الـدنيـا إذا لم تـرتـد مـا نحب ؟ »[2].

ولكي يؤكـد الفنان الاحسـاس بمعنى الثبات والفـراغ كمعـادل فني للشقاء الإنساني الذي يأكل في صمت حياة الـزقاق من الـداخل والخـارج فقد صور أبرز شخصيات الزقاق داخل المجال البصري والذهني لشخصية حميدة على نحو وصفي كاريكاتوري ، اقتـرنت فيه كـل شخصية من هـذه الشخصيات بصفة كتلية صماء ، ستستمـر مقترنـة بها عـلى امتداد الـرواية

---

(١) نجيب محفوظ، زقاق المدق، ص ٥ - ١٨.

(٢) نجيب محفوظ، زقاق المدق، ص ٣٠ - ٣١.

كلها ، « كالزكيبة » بالنسبة لشخصية حسنية الفرانية و « التطامن » « والغياب عن الوعي » بالنسبة لشخصية المعلم كرشة و « النوم » بالنسبة لشخصية عم كامل ، والعلاقة البصرية المتوعدة بين حسنية الفرانة وبين زوجها جعدة والعلاقة الوظيفية للذباب الذي يمرح في صينية بسبوسة عم كامل من جهة وبسبوسة الزقاق كله من جهة ثانية .

وهكذا يمكن القول بأنه إذا كانت رؤية الزقاق ، مكانيا وزمنيا ووظيفيا تبدو معادلا فنيا للشقاء المادي والمعنوي وقد أخذ صورة العالم المصمت في خارجه وفي داخله الخاوي ، فإن شخصية حميدة تبدو رمزا لارادة التعلق بالحياة والبحث عن الاحساس بها خارج هذه البيئة الزقاقية التي مات فيها الاحساس بعالم الأشياء ، من باب موت إحساسها بالحياة على حد تقدير لغة حميدة :

« ـ أفي هذا الزقاق أحد يستحق الاعتبار ؟» .

ـ لا تسلقي الزقاق بلسانك ، إن أهله سادة الدنيا .

ـ سادة دنياك أنت ، كلهم كعدمهم ، اللهم الا واحدا به رمق جعلتموه أخي » .

وفي كل الأحوال يمكن القول بأن الوظيفة الفنية التي تؤديها اللغة الروائية في بناء شخصية حميدة ، باعتبارها الشخصية المؤثرة في مجرى الأحداث نحو نهايتها المأساوية[1] ، تتمثل في كونها ـ على الرغم مما يشوبها من تحليل وصفي ، استعراضي ـ نسيجا تصويريا لشقاء حميدة ولوعيها بهذا الشقاء ضمن إطار زقاق المدق ولطموحها ولارادة حب الحياة الكامنة ، في أعماقها في نفس الوقت . ومن ثمة فهي توضع منذ البدء في

---

(١) نفس المصدر السابق ص ٢٧٥ ـ ٢٨٤/ ٢٧٥ ـ ٢٩٣/ ٣٠١ ـ ٣٠٨.

سياق الرحيل الذهني والشعوري ، بحثا عن الاحساس بالحياة ، وفي سياق التنادي معها عن طريق عالم الأشياء الحسية التي تمثل بعدا أساسيا داخل ذهنها وحسها وشعورها . وربما كان أبرز حدث لعلاقة هذه الشخصية بالحياة داخل إطار بيئة زقاق المدق ، هو تلك التجربة العاطفية[1] الواعدة الآملة من منظور شخصية عباس الحلو ، رمز البراءة والوداعة والصفاء ، والموضوعة في سياق شرطي ، تبدو فيه « تحت الاختبار » من منظور شخصية حميدة ، التي كان شعارها وهي تسخر من الزقاق وأوضاعه النمطية المفرغة . أن الحياة « شيء » في الماضي القريب ، وأخضعت هذه التجربة ، لنفس المنطق في الحاضر ، كما ستنفذ ذلك أيضاً في المستقبل، وذلك حينما تتخذ قرارها النهائي لرفض الموت المادي والمعنوي الذي فرض عليها فرضا ما قبليا ، لتدخل بذلك دائرة تمارس فيها هي الموت المعنوي لذاتها إلى جانب ممارستها للحياة المادية التي صارت تمثل هويتها الحقيقية كرد فعل عكسي لوجودها بدون هوية في عالمها الزقاقي القابع في الظلام .

وهذه التجربة العاطفية القائمة بين شخصية عباس الحلو وبين شخصية حميدة تنمو وتتدرج في عدة مراحل ، تبدأ بمجرد الميل ثم تتحول إلى رغبة ، والرغبة تتحول إلى تكاشف . والتكاشف يتحول إلى اتفاق . ولكن هناك تخالفا جذريا في كيفية الوعي بهذه التجربة الوليدة والوحيدة في هذا الزقاق . ذلك أن معاناة شخصية عباس الحلو لهذه التجربة تتميز بنوع من التكثيف الذهني والشعوري والحسي على نحو يبدو فيه عالمه الداخلي أقرب ما يكون إلى الحس الرومانسي المندفع الذي يتداخل فيه الاحساس بالدفء والارتياح والتجدد بالتوتر والاضطراب والخوف وذلك

---

(٢) نفس المصدر السابق ص ٤٢ـ ٤٥/ ٨٦ـ ٩٥.

على نحو من التصوير الوصفي الداخلي ، الذي تآلفت جميع إمكانياته اللغوية ، حول إقامة صورة حية مستعادة لتجربة عباس الحلو ، على نحو يجمع ما بين التوتر والاضطراب والهيام والرغبة كما يتم الاحساس بذلك من خلال هذا المقطع « كان يضطرم حماسة ونشوة وشجاعة ، ويضطرم بهذا الضيق الشديد الذي يسبق عادة البوح بمكنون الفؤاد ، كان في تلك الفترة يحب الحب للحب ، ويدوم بجناحيه الملائكيتين في سماء السرور ، وكان حبه عاطفة رقيقة ورغبة صادقة وشهوة جائعة . يهوى الثديين كما يهوى العينين ، ويلتمس وراء الثديين حرارة الجسد ، كما يلتمس في العينين نشوة غامضة ساحرة »[1] .

فاستهلال هذه الصورة الوصفية الداخلية ، بفعل « الاضطرام » في سياق التحفز « كان يضطرم حماسة ونشوة وشجاعة » وتأكيده في سياق الانقباض والتوتر « ويضطرم بهذا الضيق الشديد الذي يسبق عادة البوح بمكنون الفؤاد » وتجانس النغمة الايقاعية على مستوى الكلمات والجمل والمقطع ، كل ذلك يجعلنا أمام نوع من الانتقاء اللغوي الذي بعثت بواسطته هذه التجربة المستعادة من مرقدها حية فوارة بكل ما تمثله من رغبة ورهبة وشك ويقين واضطراب وارتياح . . . الخ . .

وفي المقطع الوصفي المبني على التساؤل الذهني « وراح يتساءل . . . وقال لنفسه أن السعادة مهيأة له ولا تقتضيه الا مزيدا من الشجاعة والصبر » يتغير مجرى بنية اللغة من نظام الكلمات والجمل المتوالدة من بعضها على نحو سريع متعاقب يتراوح إيقاعه ما بين التوتر والاضطراب وما بين الارتياح والشفافية ، إلى نظام الكلمات والجمل الهادئة المتسائلة المتأملة على نحو تحولت معه هذه التجربة من مجال

---

(١) نفس المصدر ص ٨٧.

استثارتها إلى حيث توضع في سياق غيري يتأمله عباس الحلو من خلال استحضاره لمواقف الصد والاعراض التي واجهته بها حميدة في الماضي . ولكن هذا الفتور وهذا الشك ، لم يقف بهذه التجربة العاطفية موقفا مسدودا ، بل على العكس من ذلك أدى استخدام اللغة على النحو السابق إلى تصعيد هذه التجربة العاطفية وهيأتها لأن تصبح نوعا من الاصرار والفعل الذي طالما انتظره عباس الحلو بشغف ولهفة وطالما ترجته حميدة أيضا ، ليس من باب استجابتها الفعلية لرغبة عباس الحلو في حبها ، ولكن من باب ملء مجال تطلعها وطموحها النهم الذي بدا وكأن له في شخص عباس الحلو متنفسا ما[1] .

إن البناء اللغوي لهذه الشخصية الرئيسية يخضع من حيث النظام الاسلوبي إلى : « أسلوب المداولة » الذي يجمع في داخله بين « التقابل العكسي » من ناحية وبين « التوازي » من ناحية أخرى . فمن خلال هذا الاسلوب الذي أكسب لغة نجيب محفوظ سردا كانت أو وصفا خارجيا أو تحليلا داخليا ، أو حوارا ، معنى النسيج التصويري -اتبنى الشخصية الروائية - الرئيسية - على نحو شامل يجعلها تتكامل داخليا وخارجيا ، بحيث يبدو خارجها مقنعا في ضوء داخلها ، وداخلها مقنع - فنيا - في ضوء خارجها كما يبدو فعلها وقولها مقنعين في ضوء بؤرة اهتمامها الذهني والشعوري .

وتصويرها على هذا النحو الذي يهيمن عليه البعد المكاني ينسجم ويتآلف مع نوع العلاقات القائمة بين هذه الشخصية وبين نوع الحياة التي وضعت في سياق التوتر والاضطراب والتقابل العكسي معها من جهة ، وفي سياق التوافق والتنادي معها من جهة ثانية .

---

(١) نفس المصدر السابق ص ٨٧ - ٨٨.

والحياة التي تملأ كيان هذا النموذج سلبا وإيجابا تابعة لنظام الأشياء المادية ونظام الأشياء المادية من خصائص المجال المكاني أكثر مما هي من خصائص المجال الزمني . ويمكن القول أن الحياة من منظور هذه الشخصية وكذلك شخصية (محجوب عبد الدائم) في القاهرة الجديدة وحسنين في بداية ونهاية تدرك إدراكا مكانيا في المقام الأول ولا يأتي عنصر الوعي بالزمن الشعوري الا تابعا لهذا المفهوم ، أو هو يتجلى ـ في أحسن حالاته ـ حينما تصل مختلف علاقات الشخصية بالحياة على هذا النحو المكاني ، طريقا مسدودا تتكشف فيه كل المفارقات التي ظلت تحكم بناءها الروائي ، وهذا الوضع غالبا ما يكون في مرحلة التحولات الروائية في المراحل النهائية[1] . وأن تميز بناء الشخصية الرئيسية في نهاية « بداية ونهاية »[2] بنوع من التكثيف والتركيز الدرامي الذي يملأ فيه مجرى وعي الشخصية لذاتها ، المساحة النصية ابتداء من الفصل الثاني والثمانين حتى الفصل الثاني والتسعين . وسيتضح ذلك أثناء دراسة هذا النموذج الروائي دراسة تطبيقية موسعة في الفصل الثاني والثالث من هذه الرسالة .

وفي إطار استخدام الفنان لاسلوب المداولة بين خارج الشخصية وداخلها وبين وضعها الساكن حيث الوصف ووضعها المتحرر المتحرك حيث السرد ، يبرز أسلوبان آخران هما : « التقابل » من ناحية و « التماثل » أو التوازي من ناحية ثانية . . وذلك من خلال نفس التجربة القائمة بين عباس الحلو وبين حميدة في النص المشار إليه آنفا[3] .

وهذان الاسلوبان استدعاهما سياق الموقف الذي يمثل رؤ ية حميدة للحياة في إطارها الزقاقي من جهة وفي إطارها خارج هذا الشخص

---

(١) نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة ص ١٤٧ ـ ١٤٩/ ٢٠٣ ـ ٢١٦ .
(٢) نجيب محفوظ، زقاق المدق ص ٢٧٥ ـ ٢٨٤/ ٢٨٥ ـ ٢٩٣ .
(٣) زقاق المدق ص ٨٧ ـ ٩٥ .

الاعتباري الشبيه بالجثة الهامدة من جهة ثانية .

وسياق هذا الموقف المزدوج المتناقض ، يقوم على تصوير شخصية حمدة وهى في حالة شبيهة بالصراع الداخلي بين رغبتها في عباس الحلو والانجذاب إليه باعتباره اكائنا زقاقيا لا يختلف عن أي من أهل الزقاق الا في وداعته وصفائه ودماثة أخلاقه . ومن ثمة كان نسيج هذا التقابل اللغوي داخل ذهن شخصية حميدة وكأنه إجابة تحليلية لسؤال ضمني تسأله حميدة وهو : هل يوجد في شخص عباس الحلو ما يملأ ويشبع الطموح المادي لشخصية حميدة ؟ . . « لم تكن تحبه ولم تكن تكرهه » إذ هناك تماثل سلبي بين سياق الجملة الأولى « عدم حبها له » وبين سياق الجملة الثانية « عدم كرهها له » كما أن هناك تقابلا عكسيا في بنية المقطع التالي : « . . . وكانت على رغم تجربتها المحدودة في الحياة تشعر بالفارق الكبير بين هذا الفتى الوديع وبين طموحها النهم الذي يضرمه نزوعها الغريزي إلى القوة والجموح والسيطرة والعراك »[1]. ويتجلى وجه التقابل هنا بين طبيعتين متناقضتين ، أو بعبارة أخرى بين معنى الوداعة والمسالمة حيث طبيعة شخصية عباس الحلو ، وبين معنى القوة والشراسة ، حيث طبيعة شخصية حميدة كما يوضح ذلك نوع المعجم المقترن بمجال شخصيتها ممثلا في : (الطموح ـ النهم ـ الاضرام ـ القوة ـ الجموح ـ السيطرة ـ العراك) .

ولكن هذا البناء التصويري الوصفي الذهني القائم على التقابل ، سواء كان بمعنى التضاد أو كان بمعنى التماثل ، ينسج في جديلة لغوية أخرى ، ينتظم بناء الشخصية فيها ، سياق التساؤل المعلق الذي لا يثبت ولا ينفي في الوقت ذاته . كما يمكن أن نتمثل ذلك في هذا المقطع الوصفي

---

(١) نفس المصدر السابق ص ٨٨.

التحليلي على نحو ما « حقا كانت تهيج جنونا إذا قرأت في نظرة عين معنى للتحدي أو الثقة ، ولكن لم تبعثها إلى الرضا هذه النظرة الوديعة التي تلوح دواما في عيني عباس الحلو . وتولاها شعور بالحيرة والقلق لترددها بين الحرص عليه بوصفه الفتى الوحيد الصالح لها في الزقاق والنفور منه نفورا لا ينهض على أسباب واضحة يطمأن إليها ، فلا ميل صريح ولا نفور صريح . ولولا إيمانها بالزواج كنهاية طبيعية محتومة لما ترددت في نبذه والقسوة عليه . لذلك أحبت مجاراته وسبر غوره ، واستخراج مكنون لسانه ، لعلها تجد في ذلك كله أو في بعضه مخرجا لها من حيرتها المؤسية »[1] فانجذاب حميدة إلى عباس الحلو مجرد افتراض قائم في حدود المجال الذي تراه وتفكر فيه وتحس به هي لا غيرها ، ومن ثمة فتوافقها أو عدم توافقها مع لغة البث والشكوى والترجي الصادرة عن شخصية عباس الحلو ، مشروط بتحقق ذلك الافتراض الذي ركزت اللغة الاحساس به ، باعتباره الوجه الحقيقي لشقاء هذه الشخصية وضياعها عبر مختلف تحولاتها الروائية ، من خلال ذلك التساؤل الدرامي الذي تخاطب فيه حميدة الإنسانية كلها : «... وهل الجلباب شيء يهون ؟... ما قيمة هذه الدنيا بغير الملابس الجديدة ؟ ألا ترين أن الأولى بالفتاة التي لا تجد ما تتزين به من جميل الثياب أن تدفن حية ؟... أجل ما قيمة الدنيا إذا لم نرتد ما نحب »[2].

وفي هذا السياق يندرج بناؤها على مستوى الوحدات الحوارية[3] التي تتميز بالاخفاء والظهور وبتضييق مجال الحديث وانحصاره حينا وبتوسيعه وتمطيطه حينا آخر .

---

(١) نفسه ص ٨٨.

(٢) نفسه ص ٣٠ - ٣١.

(٣) نفسه ص ٨٩ - ٩٠.

وإذا أمكن التعبير عن ذلك من خلال ما يعرف « بالمرسل » و« المستقبل » فإننا يمكن أن نلاحظ بأن شخصية حميدة تمثل جهازا قابلا للاستقبال والفرز في وقت واحد بينما يمثل مجال شخصية عباس الحلو جهازا للارسال المتواتر المندفع ، الذي يتميز بإيقاع سريع مشحون يعطي الاحساس بالشكوى والعتاب والوجد والرغبة في أن تحس حميدة بصدق شعوره العاطفي إزاءها ومن ثمة جاء خط لغة عباس الحلو أقرب إلى الحديث التأثيري المسترسل ، في حين جاء خط لغة حميدة مقتضباً ومقلصا إلى أبعد الحدود .

وغياب الصوت اللفظي الحواري في هذا الموقف الحواري من جانب حميدة يعني شيئا فنيا مهما ، وهو أن حميدة هنا لا تشارك عباس الحلو عاطفة الحب مجردة من أي شيء . ذلك أنها تتطلع إلى أن تسمع لغة أخرى غير لغة البث والشكوى والوجد والعتاب ، أو هي تريد أن تعلق هذه اللغة على مشجب طموحها المادي ، ومن ثمة فهي لا تقطع الطريق أمام عباس الحلو من جهة ولا تنثره ورودا أمامه من جهة ثانية ، وإنما تتركه مندفعا على سجيته ، معتصمة هي ببرج المراقبة والصمت .

ومع أن بريق تلك الحياة الممثلة في عالم الأشياء والمركزة داخل ذهن حميدة وشعورها ومن خلال فعلها وقولها ، قد لاح لها في شخص عباس الحلو حينما قرر تحت تأثير عاطفة حبه لحميدة ، أن يسافر للعمل خارج القاهرة[1] . فإن حتمية الشقاء الإنساني حيث الجذور التي تمثل هوية هذه الشخصية وحمايتها وإحساسها بكيانها مقطوعة أو هي في حكم العدم ، وحيث ابوتها الاعتبارية ممثلة في شخصية زقاق المدق ، موضوعة في سياق

---

(١) نفس المصدر السابق ص ١١١ ـ ١١٨.

التوقف والثبات أو بمعنى آخر موجودة على هامش الحياة وخارج الاحساس، بمعنى الاستمرار أو التغير .

وهـذا الشقاء يجمع بين مـا هـو مـادي ومعنـوي في وقت واحـد . ويتمثل ذلك في التجـربة التي خـاضتها مـع عباس الحلو كـما يصدق عـلى الرجاء الذي أملته في الزواج من السيد سليم علوان ، بـاعتباره معـادلا لما يملأ كيانها الداخلي .

وافتقاد حميدة للتوافق العاطفي من ناحية وافتقادها من ناحية ثانية للتوافق المادي يؤدي وظيفـة رمزيـة تؤكد من نـاحية غيـاب شيء معنوي يشمل الزقاق كله ويشمل شخصية حميدة في سيـاق ذلك ، وهـو يؤكد من ناحية أخرى استحالة تجدد الحياة واستمرارها وخصبها واستقرارها .

ونتيجـة لذلـك ، توضـع شخصيـة حميـدة هنـا ـ كـما تـوضـع كـل شخصيات نجيب محفوظ الرئيسية ـ في سيـاق الانفصال الجـذري عن هذا الكيـان الذي لا يعني بـالنسبة إليهـا الا العدم والمـوت . ولسان حـالها في مختلف الصـور اللغويـة المرسـومة لهـا وهي في سيـاق مـرحلة جـديـدة من حياتها[1]، يقول : على المرء أن لا ينتهي بنهاية زقاق المدق ، بل عليـه أن يلبي صوت الحياة ، كيفما كان هـذا الصوت وكيفـما كان مصـدره . ووفقا لهذا المنطق تتحول شخصية حميدة عن طريق ذلك الشخص الوسيط الذي لاح في سـماء حياتهـا الزقـاقيـة المـظلمـة ، إلى مجـال عـالم البغـاء والتحلل والفسـاد ، باعتبـاره رد فعل عكسـي لنفس الـوضـع الـذي يشمـل زقـاق المـدق ، بشخوصـه المختلفة التي تبـدو مجرد اشبـاح وهمية تتناسخـها جميعـا رؤية الثبات والعالم الذي يؤول إلى الظلام وتوحد فيـما بينها جميعـا وظائف

(١) نفس المصدر السابق ص ١٤٨ ـ ١٥٦/ ١٦٥ ـ ١٨٠/ ١٩٥ ـ ٢١٣/ ١١٣ ـ ٢٢٢ .

روتينية مسطحة ينتظمها جميعا منطق « اللامشروع »، باعتباره استمرارا وتعميقا وابراز لمفارقة معنوية واحدة ، تماثل فيها وضع شخصية حميدة الزقاقية ، بوضع شخصية « تيتي » في مجال ردهات شارع شريف بين أحضان الانجليز . والوجه الأساسي الذي تماثلت فيه مختلف التحولات الروائية لهذه الشخصية الرئيسية من جهة وشخصية عباس الحلو من جهة ثانية وشخصية الزقاق الاعتبارية من جهة ثالثة ، باعتبارهم جميعا « مفعولا به » ماديا ومعنويا ليس هو مجرد الفقر ولا هو مجرد التخلف الحضاري ولا هو أيضا ذلك الاحتدام بين ثوابت وكيانات قديمة وبين متغيرات جديدة بعضها جاءت به الحرب وبعضها جاء به الاستعمار الاجنبي . وبعضها جاء نتيجة مد الحضارة الغربية . فهذه الظواهر التي تمثل السياق الخارجي للرواية ليست في الواقع الا « نتائج » لوجود علة جذرية أخرى نبعت عنها كل هذه الظواهر وهي غياب معنى « العدل ».

وكل التفسيرات التي فسرت شخصية حميدة على الأسس المتقدمة، قد تجاهلت - فيما يبدو - الجانب الهام في هذه الشخصية وهو كونها « ضحية » ماديا ومعنويا للشقاء الإنساني باعتباره « رؤية العدل ». كأب نوعي لشخصية حميدة النموذج والنوع ولكل من هو في حكم هذه الشخصية .

فلو كان العدل - باعتباره عند نجيب محفوظ أصل الحياة ومصدر توافقها المادي والمعنوي - متحققا لما كان هذا الزقاق بهذه الرؤية المصمتة وبهذا الايقاع الرتيب الساكن ، ولما كانت حميدة هي شخصية « تيتي » التي ينهش جسدها الميت معنويا وماديا ، رواد عالم البغاء ، سواء كانوا الانجليز أم غيرهم .

كذلك فإن بعض التفسيرات التي ربطت بين شخصية حميدة وبين وضع مصر السياسي ، تبدو أيضا من قبيل الافتراضات المسبقة التي لا تمثل الوضع المناسب لدلالة هذه الشخصية . فالفساد السياسي والتحلل

الاجتماعي والانهيار الاخلاقي ليس من الضروري أن يكون مبعثه الاستعمار الأجنبي أو عملاؤه .

إن الأساس الذي تختفي وراءه كل شخصيات زقاق المدق مع تفاوتها في الدور الوظيفي تبعا لتفاوت درجة رغبتها في الحياة ، هو غياب العدل بمعناه الحضاري الشامل الذي يستوعب في داخله كل الظواهر الأخرى الماثلة في سياق الرواية الخارجي ، باعتبارها نتائج عكسية وليست أسباب جذرية أولى .

وإذا افترضنا . . وهو ما لم يتحقق في سياق الرواية ـ أن العدل متحقق فإن ذلك يعني :

١ ـ تخلص هذا الانسان الهزيل من حتمية التبعية لغيره ماديا ومعنويا .

٢ ـ وتخلصه من ذلك يكسبه إرادة الفعل الحر الواعي .

٣ ـ وإرادة الفعل الحر تكسبه إرادة التمييز والمفاضلة بين ما هو خير وما هو شر وبين ما هو مشروع وغير مشروع أي تكسبه الرؤ ية التي يجب أن ترى بها الحياة .

٤ ـ وإرادة القدرة على التمييز بين الأشياء تكسب هذا الإنسان إرادة الفعل البناء والجهد غير المبدد .

٥ ـ وكل هذه الأشياء مجتمعة ـ في حالة تحققها ـ تؤدي إلى وجود إنسان فعال ومؤثر وبناء ، مجال صنعه للحياة والتحكم في سيرها والسيطرة على وجوه الشقاء فيها، وفقاً لما تقدسه القيم الروحية والمعنوية في التراث الإنساني ، أكثر من مجال رد فعله العكسي السالب إزاءها حينا أو محاكاة سيرها كيفما اتفق حينا آخر .

الفصل الثاني

وظيفة التصوير اللغوي

في البناء المكاني للشخصية الرئيسية في

رواية « بداية ونهاية »

ـ « نماذج تحليلية »

تتمثل قاعدة الأنطلاق التي يحاول هذا الجزء ـ شأنه في ذلك شأن كل الأجزاء ـ أن يعالج من خلالها « البناء المكاني للشخصية الرئيسية » في هذه الرواية ، في مجموعة من الفروض النقدية التي ترى كلها ، أن العمل الأدبي إنما هو أرقى مستوى مادي ومعنوي ، من مستويات المعرفة الإنسانية ، ومن ثمة فلا بد أن يكون تعاملنا مع هذا النشاط الإنساني الخلاق ، مما وراء المجالات التقليدية والمفاهيم الخارجية التي غالبا ما ظل فيها الأثر الأدبي تابعا لأشياء خارجية مرتبطة بظروف لا معنى لها في التكوين الفني والجمالي له .

وإذا كان العمل الفني ـ وفقا للمنهج اللغوي ـ ليس الا كلاما يجب معرفته في ذاته ، باعتباره بناء لفظيا وليس تمثيلا للواقع(١)، فإن الرؤية التطبيقية للبناء المكاني للشخصية الرئيسية هنا ، باعتبارها نموذجا موسعا دالا ، تقوم على أساس عام ، انتظم بناء الشخصية الرئيسية في رواية « القاهرة الجديدة » ورواية « زقاق المدق » ورواية « بداية ونهاية » وهو

(١) T. Todorov. qu'est-ce que le structuralisme, ed. de seuil, Paris 1966, p.99- 112.

« البناء اللغوي التصويري للشخصية الرئيسية » .

وقد حاول الدارس ، تقديم إطار عام لمعنى « البناء التصويري » من خلال نموذجين روائيين هما : « القاهرة الجديدة » و« زقاق المدق » على نحو وصفي واستنتاجي حينا ، وتحليلي حينا آخر في الفصل الأول .

وكانت الفكرة الرئيسية المبثوثة في ثنايا ذلك الفصل ، هي أن نجيب محفوظ ، يتميز باستخدامه للغة التصويرية ، التي مجالها المحسوسات ، استخداما دلاليا رمزيا . وذلك بواسطة تحويله للحدث الوقائعي المباشر إلى دلالة معنوية شاملة عن طريق رصد فعل ورد فعل وذهن وحس وشعور الشخصيات الرئيسية .

ومع ذلك فقد كان هذا الفصل أقرب إلى العموميات الوصفية منه إلى التحليل اللغوي القائم على تفتيت النص لاستخراج نظامه ودلالته .

وهناك ملاحظة مهمة يتحتم ايضاحها بادىء الأمر ، وهي أن البناء المكاني للشخصيات الرئيسية في « القاهرة الجديدة » و« زقاق المدق » « بداية ونهاية » يمثل وحدة أساسية ، متميزة بشكل ما ، عن البناء الزمني لهذه الشخصيات . وبعبارة أخرى . فإن رؤية العمل الفني من خلال هذه النماذج يمكن أن يقال عنها بأنها « رؤية مكانية »، في حين يمكن أن يشكل فيه بناء مجموعة أخرى من شخصيات نجيب محفوظ الرئيسية ، التي ينتظمها معنى البناء التركيبي ، نموذجا صالحا ومنفردا « للرؤية الزمانية » . غير أن هذا لا يعني ـ كما سيتضح ذلك أثناء التطبيق ـ أن البناء المكاني للشخصية ، هنا هو كل شيء وأن البناء الزمني للشخصية هناك هو كل شيء ، فهذا ولا شك تصور مجاف لطبيعة الأدب الروائي على نحو خاص . ولكنه يعني أن هذه الشخصيات الرئيسية (محجوب عبد الدائم ـ حميدة ـ حسنين) تخضع لغويا إلى نوع من التصوير الوصفي ذي البنية

المطاطة والايقاع الساكن حينا والرتيب حينا آخر . وهـو تصويـر يعتمد إلى جانب ذلك على بناء الشخصية ضمن لوحة مرئيـة كبيرة تمـلأوها تفـاصيل الأشياء على اختلاف أنواعها . والواقع فإن صراع معظم هذه الشخصيات مع الحياة يبدو في قسم كبير منه ، صراعا مع المكـان من حيث هو أشكـال وكيانات وأحجام ومن حيث هو مـواقع تشمـل فوق وتحت ومن حيث هـو أشياء حسية (الأثاث ، الملابس ، المآكل) ومن حيث هو مناظـر طبيعية ، ومستويات لونية معينة ومن حيث هو فـراغات معينـة فيها معنى « الضيق » و « الاتساع » و « الظلام » و « النور » . . . الخ . ولكن كـل هذه الأشيـاء التي ذكـرت على سبيـل المثال لا الحصـر ، مجرد أشيـاء وهميـة لا صلة لها بواقعها الموضوعي بقدر ما هي رمـوز لغويـة ، تتيح عن طـريق العلاقـات المباشرة أو غير المباشـرة القائمـة بينها وبـين الشخصية الـرئيسية ، إمكـانية تكوين دلالة فنية رمزية . إن المكان حامل لمعنى ولدلالة أكـثر مما هـو مجرد شيء مصمت . وتبدو أهمية المكان المعنوي في البناء الروائي للشخصيـات قضية أساسية في بنية الشخصيات الروائية ، رئيسية كـانت أو غير رئيسيـة وكما أن الزمن الروائي ، ليس هو الزمن الوقتي المتعـارف عليه ، فإن المكان في الـرواية ليس هـو المكان الـطبيعي أو الموضـوعي وإنما هـو مكان يخلقـه النص الروائي عن طريق الكلمات ، ويجعل منه شيئا خياليا[١] .

بعد هذه الاشارات العامة ، أود أن أدخل في صميم مـوضوع هـذا الفصـل وهو : « وظيفـة التصـويـر اللغـوي في البنـاء المكـاني للشخصيـة الرئيسية » .

والواقع أن تعاملي مع اللغة الروائية ، لم يهدف في الغالب إلى بحث اللغة ، في ذاتها ، بقدر ما تركز على فهمها ووصفهـا وتحليلها بـالقياس إلى

(١) Michel Putar, essais sur le romon, Calimard. Paris 1968, p.48- 59.

ما تؤديه من وظيفة ـ أو وظائف ـ حسية أو ذهنية أو شعورية ، في البناء المعنوي للشخصية الرئيسية . وهناك ثلاثة مستويات من التصوير اللغوي تجسم وتصور وظيفةالمكان في بناء الشخصية وهي :

١ ـ **الصورة الوصفية المكانية** : ويبرز المكان الساكن كوحدة أساسية في بناء الشخصية من خلال هذا المستوى اللغوي .

٢ ـ **الصورة السردية الوصفية** : في هذا المستوى يوجد نوع من التقابل حينا والتوازي حينا آخر بين البعد المكاني والبعد الوظيفي للشخصية .

٣ ـ **الصورة الداخلية** : يمثل هذا المستوى تداخلا حاسما بين البعد المكاني والبعد الزمني للشخصية وكل من الزمان والمكان يعاد إخراجهما وتركيبهما هنا على مستوى الذهن والشعور .

فالمكان هنا قطعة شعورية وحسية من ذات الشخصية نفسها ، وبصفة إجمالية فإن مستوى « الصورة الداخلية » يبدو ضئيلا في أعمال نجيب محفوظ لهذه المرحلة ولعل رواية « بداية ونهاية » هي النموذج الوحيد الذي تميز عن كل روايات نجيب محفوظ في هذا المجال ـ مجال الصورة الداخلية ـ ولكن كل هذه المستويات ينتظمها جميعا ذلك النظام العام ممثلا في أن أهم ما تتميز به لغة نجيب محفوظ في هذه الروايات ، هو كونها « نسيجا تصويريا دراميا »، بحيث لا يمكننا أن نتحدث عن مستوى واحد من هذه المستويات الا ووجدنا مجالا للحديث ـ من واقع هذا المستوى نفسه ـ عن مستويات أخرى من الاستخدام اللغوي . وبناء على ذلك فقد تناولت الأمور على أساس تداخل كل هذه المستويات بحيث تشكل في مجموعها هذا المعنى الكلي الدال الذي أشير إليه سابقا ، وقد تركت إبراز معنى المستويات كوحدات متميزة للرؤية النصية ، بمعنى أن نسبة ونوعية

وجود وحدة من هـذه الوحـدات الثلاث في نص مـا هي التي تحدد مـا إذا كانت هذه اللغة « تصويرية وصفية » أو « تصويرية سردية » أو « تصويريـة منبثقـة من الداخـل ». ولكن ما مـوقـع ذلـك كله من واقـع الاستخـدام اللغوي المكاني في بناء الشخصية الرئيسية في هذه الروايـة باعتبـاره نموذجـا تطبيقيا خاصا وعاما في نفس الوقت ؟؟.

يقول نجيب محفوظ في افتتاحية هذه الرواية : « ألقى الضابط نـظرة كئيبة على الردهة الطويلة التي تفتح عليها فصول السنتين الثالثة والرابعة ، وقـد شمل المـدرسة ـ التـوفيقية ـ سكـون عميق ، ثم مضى إلى فصل من فصـول السنة الثـالثة ونقـر على البـاب مستأذنـا ، ودخـل متجهـا صـوب المدرس وأسر في أذنه بضع كلمـات ، فسدد المـدرس بصره صـوب تلميذ يجلس في الصف الثاني وناداه قائلا :

ـ حسنين كامل علي •

فقام التلميذ ، وهو يردد بين المدرس والضابط نظرة مليئـة بالتـرقب والقلق وغمغم :

ـ أفندم .

فقال المدرس .

ـ اذهب مع حضرة الضابط .

فخـرج التلميذ عن قمـطره ، وتبع الضـابط الذي غـادر الفصل في خطوات بطيئة ولم يطمئن قلبـه لهذه الـدعوة . وراح يسـائل نفسـه : ترى أجـاءت بسبب المظاهـرات الأخيرة ؟. وكـان قد اشتـرك في المظاهـرات ، وهتف مع الهاتفين : « ليسقط تصريح هور » و « ليسقط هور ابن الثور »، وقد ظن أنه نجا من الرصاص والعصى والعقوبات المدرسية جميعا ، فهـل

كان مغالياً في ظنه ؟ وسار وراء الضابط في الردهة الطويلة متفكرا ، يتوقع بين لحظة وأخرى أن يجبهه بما عنده من تهم ، ولكن قطع عليه تفكيره وقوف الرجل حيال فصل من فصول السنة الرابعة ودخوله مستأذنا ، ثم بلغ مسمعه صوت المدرس وهو ينادي قائلا :

ـ حسين كامل علي .

شقيقه أيضا ؟ . ولكن كيف يمكن أن توجه إليه تهمة من هذه التهم وهو لا يشترك في المظاهرات بتاتا ؟ . وعاد الضابط يتبعه الفتى واجما ، وما أن وقعت عيناه على شقيقه حتى غمغم في دهشة :

ـ وأنت ؟ . . ماذا حدث . . ؟

وتبادلا نظرة حائرة ، ثم تبعا الضابط الذي مضى متسمتا ، حجرة الناظر . وسأله حسين في لهجة رقيقة مؤدبة :

ـ ماالذي أوجب استدعاءنا من الفصل ؟

فأجاب الضابط بعد تردد قائلا :

ـ ستقابلان حضرة الناظر .

وقطعوا بقية الردهة دون أن ينبس أحدهم بكلمة ، وكان الشقيقان متشابهان لدرجة كبيرة ، فكلاهما له هذا الوجه المستطيل ، وعينان عسليتان واسعتان وبشرة سمراء ضاربة إلى العمق ، الا أن حسين في التاسعة عشرة ، يكبر أخاه بعامين ودونه طولا ، على حين يمتاز حسنين بدقة في قسمات وجهه أكسبته وضاءة ووسامة ومضى قلقهما يتزايد وهما يقتربان من حجرة الناظر ، وتخايل لعينيهما منظره الصارم في رهبة وخوف . وزرر الضابط سترته ، ونقر على الباب ، ثم دفعه برقة ودخل وهو يومىء إليهما أن يتبعاه . ودخلا وهما ينظران إلى الرجل ، وقد انكب

على مكتبه في صدر الحجرة يقرأ رسالة بعناية دون أن يرفع بصره نحو القادمين كأنه لم يشعر بحضورهم . وحياه الضابط بأدب جم وقال :

ـ التلميذان حسين كامل علي وحسنين كامل علي .

فرفع الناظر رأسه هو يطوي الرسالة بيديه ، وأطفأ عقب سيجارة في النافضة وجعل يردد بصره بينهما ، ثم تساءل :

ـ في أي سنة أنتما ؟

فقال حسين بصوت متهدج :

ـ رابعة رابع .

وقال حسنين :

ـ ثالثة ثالث .

فنظر الرجل إليهما مليا ثم قال :

ـ أرجو أن تكونا رجلين كما ينبغي . لقد توفي والدكما كما أبلغني أخوكما الأكبر ، والبقية في حياتكما . .

ووجما في ذهول وانزعاج ، وهتف حسنين وهو لا يدري قائلا :

ـ توفي أبي . . مستحيل . .

وغمغم حسين وكأنه يحدث نفسه :

ـ كيف ؟ . . لقد تركناه منذ ساعتين في صحة جيدة وهو يتأهب للخروج إلى الوزارة .

فصمت الناظر قليلا ثم سألهما برقة :

- ماذا يعمل أخوكما الأكبر ؟

فقال حسين بعقل غائب ؟

- لا شيء . .

فتساءل الرجل :

- أليس لكما أخ آخر موظف أو شيء من هذا القبيل ؟

فهز حسين رأسه قائلا :

- كلا . .

فقال الرجل :

- أرجو أن تتحملا الصدمة بقلوب الرجال . . واذهبا الآن إلى البيت كان الله في عونكما »[1].

يمكن أن يقال في أبسط المستويات ، أن اللغة هنا ، ليست الا مجرد عرض « وصفي » و « سردي » و « حواري » بفاجعة الموت المادي للأب « كامل علي أفندي ». ولكن هذا - فيما يبدو - ليس الا تحصيل حاصل أو هو اجابة مباشرة لسؤال « ماذا هناك ؟ ».

وبما أن « القصة » في تعريفها الصحيح ، ليست هي مجرد العرض الأدبي وليست هي المحاكاة التقليدية ، وإنما هي الكلام الأدبي نفسه »[2] فإن السؤال الأساسي هو كيف استخدمت اللغة الروائية في حدود كونها كلاما أدبيا ؟

---

(١) رواية بداية ونهاية ص ٣، ٤، ٥.

(٢) G. Cenett, frentiere du recit (Communication No., 8, 1966, Paris, p.155- 156.

ويمكن للمرء أن يبادر بوضع مسلمة تحت الاختبار ، وهي أن التصوير المكاني للشخصية هنا ، يشكل نسيجا تصويريا ، يتداخل فيه الاستعمال الايحائي غير المباشر ممثلا في المتتاليات السردية والوصفية و « الحوارية المتقطعة » في ص ٣ ، ٤ بالاستخدام المباشر الإخباري في المقطوعة الحوارية المتصلة في الصفحة الخامسة .

والمقطوعة السردية الوصفية الأولى ، تتكون من مجموعة فعلية متجانسة هي : (ألقى ـ شمل ـ مضى ـ نقر ـ دخل ـ أسر ـ سرد) كما يحكمها من حيث المجال المكاني ، صورتان مكانيتان موحيتان بدلالة واحدة ، وتتمثل احداهما في « الردهة الطويلة » وتتمثل الصورة الثانية ـ وهي هنا مجرد فراغ ـ في ذلك الشمول العميق الذي يخيم على المدرسة ، هذا بالاضافة إلى صورة الضابط الذي يريد أن يبث شيئا خفيا وصورة المدرس الذي يتلقى ذلك الشيء تلقيا خفيا أيضا « ودخل متجها صوب المدرس وأسر في أذنه بضع كلمات » .

وفي كل الأحوال تبدو اللغة في هذه الصورة الحسية الصامتة الناطقة في وقت واحد ، شبكة من العلاقات التي تتوزع فيما بينها الاحساس بوجود شيء ما ، يختفي حينا ويلوح حينا آخر ، في شكل انطباعي غائم بادىء الأمر ، ولكنه يتركز بعد ذلك في مجال الاخوين ، وعلى نحو خاص شخصية حسنين ، الشخصية الرئيسية ، منذ هذه البداية المبكرة لها في الرواية .

وهنا تبدأ اللغة سواء أكان ذلك على مستوى وحداتها المعجمية البسيطة ممثلة في : الأفعال ـ الصفات ـ الأسماء ـ الاشارات ، أو كان على مستوى التركيب الشكلي لها[1]، مثقلة بشيء ما يختبيء هناك في حجرة

---

(١) أعني بالتركيب الشكلي مجموع العلاقات الكلية التي تشكل النص .

الناظر ، على نحو إيحائي خفي تتوزعه اللغة على جميع مستوياتها ، فهو يبدو في هذا التساؤل المتبادل وثبات الصمت الحائر : « وتبادلا نظرة حائرة » وفي هذا الانقياد والتسليم « ثم تبعا الضابط الذي مضى متسمتا حجرة الناظر « ثم في هذا الاحساس المكاني بالرهبة والخوف المنبعث من حجرة الناظر ومن منظره ، وقد ارتبط كل ذلك بالطريقة التي يقدمهما بها الضابط للناظر ، الذي بدأت صورته اللغوية مكانيا هنا ، وقد أصبحت مجالا مركزا بدأت تتجمع فيه تلك الخيوط الايحائية التي تمثل ذلك الشيء الموزع والمخبؤ في هذه الصورة المكانية الصامتة للناظر على نحو يوحي بانفصاله عن العالم الخارجي واستغراقه في شيء ما حينا ، والمتحركة على نحو خاص ، يبدو فيه ذلك المعنى الحائر ، وهو يتراقص فيما بين الكلمات حينا آخر : « دخلا وهما ينظران إلى الرجل وقد أنكب على مكتبه في صدر الحجرة يقرأ رسالة بعناية دون أن يرفع بصره نحو القادمين كأنه لم يشعر بحضورهم وحياه الضابط بأدب جم وقال :

ـ التلميذان حسين كامل علي وحسنين كامل علي :

فرفع الناظر رأسه وهو يطوي الرسالة بيديه ، وأطفأ عقب سيجارة في النافضة وجعل يردد بصره بينهما ثم تساءل : في أي سنة أنتما ؟ »[1] .

فطي الرسالة وأطفاء السيجارة عقب فترة استغراق وانفصال حسي وشعوري من طرف الناظر عن العالم الخارجي ، يمكن أن يعطي احساسا مكثفا بنهاية معنوية ما كما يمكن أن يوحي بذلك تعامل الناظر مع الرسالة في سياق الاستغراق والصمت وقد ارتبطت في نفس الوقت ومن نفس الزاوية بنهاية حسية تتمثل في اطفاء عقب السيجارة ، وفي كلا الحالتين يمكن أن تشكل هاتان الصورتان المكانيتان الجزئيتان معنى واحدا يعطي

(١) انظر نفس المصدر السابق ص ٤ .

الاحساس بالنهاية الحسية والمعنوية في آن واحد ، وهو معنى إيحائي يمكن أن نلم اشتاته في مجموعة من المعاني اللغوية ظلت تتوزعه على امتداد النسيج اللغوي الكلي الذي يشكل هذا النص ، إلى أن وصل إلى مرحلة من التركيز والاخراج المكاني ممثلا في « طي الرسالة واطفاء عقب السيجارة » وتتمثل هذه الوحدات اللغوية التي تتوزع هذا المعنى على نحو إيحائي دال في المجموعة التالية :

١ ـ السكون الشامل العميق .

٢ ـ الردهة الطويلة .

٣ ـ النظرة الكئيبة .

٤ ـ الخطوات البطيئة .

٥ ـ السير الواجم .

٦ ـ تبادل النظرة الحائرة .

٧ ـ السير الصامت .

٨ ـ الانكباب والاستغراق .

٩ ـ طي الرسالة .

١٠ ـ اطفاء عقب السيجارة .

فكل هذه الوحدات المعجمية ذات المجال المكاني ، تتضامن فيما بينها جميعا لخلق رؤية معنوية لموت آخر غير الموت المادي . وقد يبدو أن المقطع الحواري الأخير قد حقق حدثا ماديا حقيقيا ، وأن اللغة ، فيما قبل ذلك ليست الا ارهاصا بوقوع ذلك الحدث المادي .

ولكن هناك ثلاث قرائن تجعل من امكانية الموت المادي الخاص ،

مجرد شيء وهمي متجاوز ، وليس مقصودا لذاته ، فلا توجد أولا هناك صورة مادية لموت الأب « كامل علي أفندي » في المقطع الحواري الأخير ، وإنما هناك حديث مقتضب ، يحتمل الصدق والكذب ، ونحن في العمل الفني نصدق المعنى الأدبي ونكذب المعنى الاشاري المادي .

وثانيا ، ما نكاد نصل مرحلة تلقي خبر موت الأب حتى نكون قد كونا صورة رمزية لمعنى آخر غير المدلول الخارجي لذلك الخبر

ثالثا فإن اقتران الاسم المبلغ بموته بصفة الأبوة من جهة وبصفة « العلو » و « الكمال » في اسمه « كامل علي أفندي » من جهة ثانية يجعلنا نرجح معنى لأبوة أخرى أعم وأشمل من مجرد الموت المادي الخاص .

على أي حال فإن ما يعنينا بهذا الصدد هو أن وظيفة اللغة في البناء المكاني للشخصية ، وظيفة ، رمزية .

فقد ارتقت اللغة الروائية في هذه المرحلة المبكرة إلى مستوى من التصوير الفني لعلاقة الشخصية بهذه الجزئيات المكانية الحسية (الردهة ـ الطويلة ـ المدرسة التي يخيم عليها السكون العميق ـ الرسالة التي تطوى ـ عقب السيجارة الذي يطفأ ـ السير البطيء الواهن) وهو مستوى يقيم منها صورة حسية ومعنوية لرؤ ية الموت ، باعتبارها صورة رمزية لا تقدم لنا نفسها كحادثة اخبارية كما قد يبدو ذلك وخاصة في الجزء الحواري الذي كشف فيه الناظر لحسين وحسنين عن موت والدهما بقدر ما تقدم لنا نفسها كرؤ ية معنوية كلية قد نضجت واكتملت في مرحلة « الماقبل » حادثة الموت المادية ، وبالذات من خلال توزيعها في مختلف الجزئيات المكانية التي تتباثها في بداية الأمر بنسب مختلفة ثم تجمع خيوطها وتركز في جزئيتين صغيرتين هما « الرسالة التي يؤ ول مصيرها إلى الطي ، وعقب السيجارة التي تطفأ » والدلالة الرمزية لرؤ ية الموت في هاتين الصورتين ، ذات

شفافية خاصة ، أشد ما تكون وهما ، وعلينا أن نتعامل معها بشيء من الروح الشفافة الخاصة أيضا ذلك أن ارتباط الرسالة بالموت هنا يمثل مستويين تركيبيين من الدلالة الرمزية ، أحدهما هو معنى الموت كأجل محدد .

« خاصة إذا ربطنا طي الرسالة بما قبله وهو استغراق الناظر في قراءتها والمستوى الثاني هو « طي الرسالة نفسها » وهو يعطي معنى نهاية الأجل كما يعطي في نفس الوقت معنى « الكفن » الذي يلف فيه الميت إلى مثواه الأخير وذلك من خلال قرينتين إحداهما فعلية ممثلة في فعل « يطوي الرسالة » والثانية وصفية حسية تتعلق بالصفة اللونية المفترضة في هذه الرسالة وهي صفة « البياض » وتأتي بعد ذلك صورة « عقب السيجارة » لتجسد عن طريق الاستخدام الرمزي الشفاف للغة . المستوى الثاني من رؤية الموت باعتباره روحا تتبخر وتصعد إلى الفضاء من خلال قرينة ضمنية هي « الدخان المتحلل »، وباعتباره جسما أو مادة تؤول إلى القبر الذي ترمز إليه هنا صورة النافضة .

على هذا النحو اللغوي التصويري ، إذن يتم بناء الشخصية الأساسية من خلال العلاقات المتبادلة بينها وبين عالم الأشياء الحسية باعتبارها استخداما لغويا خاصا يتم على نحو يرهص ويعطي الاحساس بأن ميلاد صيرورة هذه الشخصية ونموها وتطورها ، سيقع في حدود هذه الرؤية ، أعني رؤية الموت لا بمدلولها المادي ، ولكن بمدلولها المعنوي الرمزي الذي يبدو وكأن المجال الحقيقي له ، إنما هو موت لمعنى آخر كلي ، يظل كل الناس وبدونه أو حتى باختلال توازنه فيما بين كل الناس ، أيا كانت نوعيات المواقع التي تشملهم ، يصبح إيقاع سير الحياة والتعلق بها ، أكثر قتامة ـ وبؤسا وشقاء من الموت بوجهه المادي .

وإذن فهل يمكننا أن نستنتج ـ ولو كان ذلك سابقا لأوانه ـ أن صورة

رؤ ية الموت من موقع البناء المكاني لشخصية حسنين في هـذا الجزء يشكـل دفعـة كلية تلخص الحـدث الروائي ، كله ، مـوتا لأبـوة أخرى ، تشمـل الإنسان والأشياء والكون كله ؟ . .

لنجـرب ذلك ، ولنفتـرض ـ فقط عند هـذا الحـد ـ أن مـوت هـذه الأبوة الأخرى ، إنما هي موت العدل والعدالة فيما بين الناس . .

ولكن هـذا مجرد « افتـراض مناسب » وعلينـا أن نحتفظ بـه فقط ، كتفسـير منـاسب ومشـروع ، قـد يتحقق وقـد تتكشف الأمـور من واقـع الاستخدام اللغوي المكـاني أو الزمـاني للشخصية الأسـاسية وتفـاعلها مـع بعض الشخصيـات الأخرى التي تشملهـا نفس الصيرورة ونفس الـرؤ يـة أيضا عن تفسيرات أخرى توضح هذا التفسير وتعمقه وقـد تلغيه أو تتركه في الظل ليحل بدله ما هو أكثر مناسبة وقابلية .

وإذا كانت صورة هـذه الرؤ يـة ، قد تمت في النص السـابق ، على نحو من التصوير المكاني الوصفي حينا والـوصفي السردي حينـا آخر ، في حدود التلقي الخارجي لها من طرف الشخصيـة الأساسيـة ، فإن تـطورها فيما سيلي ، يشكل من حيث البناء المكاني للشخصية الـرئيسية ، أكبـر حيز حسي وشعوري وذهني ، من خلال العلاقات اللغوية التصويرية التي تبدو بواسطتها الشخصية وقد تم بينها وبين الأشياء الخارجية ننـوع من المناجـاة المكـانية الصـامتة النـاطقـة في نفس الـوقت « وجـال بصـرهمـا فيـما يشبـه الذهول ، وكأنهما كانـا يتوقعـان تغيرا شـاملا لا يـدريانـه ولكنهما وجـداها كالعهد بها لم يتغير منها شيء . هذا الفراش على يمين الداخـل ، والصوان في الصدر يليه المشجب ، وإلى اليسار الكنبة التي ارتمت عليها الأخت وقد أسند إلى حافتها عود انغرست ريشته بين أوتاره ، وثبتت عيناهما على العود في دهشة ممزوجة بالحزن . طالما لعبت أنامل الراحل بهذه الأوتـار ، وطالمـا التف حولها الاصدقاء مطرين يستعدون ويعيد ، فما أعجب ما بين الطرب

والحزن من خيط رقيق ، أرق من هذا الوتر . ثم مر بصرهما الحائر بساعة الراحل على خوان غير بعيد من الفراش ، لا تزال تدور باعثة دقاتها الهامسة ، ولعل الراحل قرأ فيها آخر تاريخ له في الدنيا وأول عهدهما باليتم . وهذا قميصه على المشجب وقد لاحت آثار عرقه ببنيقته ، فرنوا إليها بحنان عميق ، وقد بدا لهما في تلك اللحظة أن عرق الإنسان أشد ثباتا من حياته العظيمة »[1] .

هناك إحساس تعطيه القراءة الأولى عن البناء اللغوي للشخصية في هذا المجال المكاني الوصفي ، وهو أن طابع هذه اللغة يبدو على نحو من الاخراج الوصفي في المقطوعة الأولى التي تتنادى فيها الأشياء والمسافات من واقع زاوية نظر الشخصية ممثلة في طريقة استخدام فعل « جال » مرتبطا بصفة « الذهول » وتوقع « التغير » « وجال بصرهما بالحجرة فيما يشبه الذهول ، وكأنهما كانا يتوقعان تغيرا شاملا لا يدريانه »، على نحو يعطي فيه الوضع السياقي لهذا الفعل ضمن هذه الوحدة اللغوية المجالية - نسبة إلى المجال - الإحساس بالرجاء مقترناً بالبحث عن مجال تعيد بواسطته الشخصية تأمل رؤية الموت أو تبحث فيه عن معنى لهذه الرؤية ولكن صفة الامتداد البصري الفراغية لهذا الفعل في الجزء الأول من هذه الصورة لا تلبث أن تنحصر وتثبت أو تتقلص أو ترتد في الجملة الاستدراكية التالية « ولكنهما وجداها كالعهد بها لم يتغير منها شيء » .

وهنا يؤجل مجال الارسال البصري أو يوضع في اتجاه نحو الداخل حيث يعاد اخراجه مكانيا في القطعة التصويرية الثانية ، التي تم فيها نوع من التنادي الشكلي والايقاعي المنسجم بين مختلف هذه الجزئيات التي تشكل صورة وضع الاثاث (الفراش - الصوان - المشجب - الكتبة - العود - الساعة - القميص) على هذا النحو التصويري الذي شكلت فيه اللغة

(١) رواية «بداية ونهاية» ٥٦ - ٥٧ .

هنا وفي كل هذه القطع التي تشكل صورة المكان ، نوعا من المناجاة الداخلية التصويرية بين المجال الشعوري والذهني للشخصية وبين مجال هذه الأشياء ، وهي مناجاة تنسج مختلف عناصرها وجزئياتها لغويا رؤية الموت وصورته وإيقاعه .

وإذا كان البناء اللغوي المكاني للشخصية الرئيسية عند هذا الحد ما يزال مجالا عاما لهذه الرؤية ، فإن ذلك لا يستمر طويلا ، وذلك عندما تخضع هذه الرؤية إلى التحول التدريجي من مجال العموم الذي تشترك فيه ردود أفعال كل شخصيات هذه الأسرة وخاصة ذلك التلازم الثنائي بين شخصية حسنين وشخصية حسين ، إلى مجال الخصوص والتفرد الذي تنسج من خلاله شخصية حسنين باعتبارها شخصية رئيسية مهيمنة ومؤثرة في منحى تطور الأحداث على نحو بارز ، وحين يبدأ الفنان في نسج الفنان خيوط هذه الشخصية من خلال التصوير اللغوي المكاني ، فإن رؤية الموت نفسها تخضع لنوع آخر من التحول التدريجي من حجمها الضيق والمحدود ممثلا في موت الأب إلى حيث تصبح بعد ذلك رؤية حسية ومعنوية للبحث عن معنى ما للحياة يبدو غائبا أو مفتقدا ولعلنا نستطيع أن نضع أيدينا على هذا الخيط الذي سوف يتعلق به حسنين على امتداد الرواية كلها ، والذي يبدو في ظاهره نوعا من التناقض بين الطموح والفقر ، في عدة مجالات مكانية بارزة ، ربما كان من الأفضل الدخول إليها من خلال الصورة التالية التي يمكن أن تضعنا مباشرة أمام تحول شخصية حسنين من مجال تلقي الفعل ، ورده إزاء رؤية الموت إلى مجال تحقيق إرادة الفعل في حدود الصراع بين ما هو كائن ومتحقق في واقع هذه الشخصية وبين ما يجب أن تكونه وهو في حكم الغياب .

يقول نجيب محفوظ : « وعند اقتراب موعد الجنازة بلغ الاضطراب بحسنين مداه ، اضطراب من نوع جديد كان يشغله عن الحزن نفسه ،

كان يرجو لأبيه جنازة رائعة تليق بمقامه وبمكانته هو التي يجب أن يظهـر بها أمـام الناس لم يكن أخـواه ليكترثـا لهذا الأمـر كثيرا ، أمـا هو فكـان يعـد اخفاق الجنازة كارثة كالموت نفسه غضبا لأبيـه الذي يحبـه » ولنفسه هـو . وقلب عينيه فيمن تجمع من المشيعين فلم ير أحدا يملأ العيـن الا جارهم الكريم فريد أفندي محمد ، أما زوج خالته فكان في حكم العمال ، وليس عم جابر سليمـان البقال بخـير منه ، والحـلاق أدهى وأمر . ونفـر غيرهم غيابهم أشرف من حضورهم . وانقبض صدره وغشيه كدر عميق . ولكنه كان قليل الصبر فما وافت الساعة الرابعة حتى تـدفقت جماعـات الموظفـين حتى سدوا عطفـة نصر الله سدا . وردت إليه الروح فعاد إلى حزنه خالصا من القلق . ثم حدث مالم يدر له في حسبان ، فجاءت سيارة فخمة تنطق بالعز والجاه ، ووقفت على بعد يسير من البيت وغادرها ساع ففتح بابها ثم نزل منها رجل ينم مظهره على الألقـاب والرتب . وتقـدم بجسمه الـطويل العريض الذي عقـدت عليه الخمسـون هالـة من وقار فهـرع إليه الاخـوة بـأدب ، واندس بينهم فـريد أفنـدي محمد ليحـظى بـاستقبـال الشخصيـة الممتازة التي ينبغي أن يقدرها ـ كموظف ـ أكثر من سواه ، وتساءل القادم في صوت منخفض :

ـ أليس هذا هو بيت المرحوم كامل علي ؟

فبادره فريد أفندي قائلا باحترام :

ـ بلى يا سعادة البك . . .

وكان حسنين قد امتلأ ارتياحا لمقـدمه ، ولكنـه وجد ضيقـا لسؤاله عن بيت المرحوم مما دل على أنه لا يعرف البيت ، واقترب من أخيه حسن يسأله :

ـ من يكون هذا الرجل ؟

فقال حسن :

ـ أحمد بك يسري مفتش بالداخلية . وصديق حميم للمرحوم . .

فسأله بغرابة :

ـ لماذا سأل عن البيت كأنه لا يعرفه ؟

فحدجه حسن بنظرة غريبة وقال :

ـ كان والدنا كثير التردد على بيته ، أما هو . . . إنه رجل عظيم كما ترى . .

وتناسى حسنين هذا ، ولم يشأ أن يفسد على نفسه زهوها وود لو يراه ـ ذلك المفتش ـ المشيعون جميعا »[1] . .

ها هنا نحن إزاء تصوير لغوي وصفي ، فيه نوع من التحديد الذهني في المقطوعة الأولى ، لهذه الصفة الشعورية أو الانفعالية بمعنى أصح ، لشخصية حسنين أعني صفة « الاضطراب » التي لم يعد مبعثها هنا مجرد الحزن على موت الأب ، بقدر ما صارت نوعا من تأكيد الذات والتطلع الفوقي وحب الظهور ، وعلى هذا الأساس تبدو صورة الأب الميت متجاوزة من زاوية نظر حسنين ، ويبدو ذلك على عدة مستويات أكثرها بروزا في القطعة الأولى على الأقل ، هي صفة « التلازم المكاني المتوازي » بين الجنازة الرائعة المرجوة للأب وبين المكانة التي يود حسنين أن يظهر بها أمام الناس ثم بين اعتبار اخفاق الجنازة كارثة بالنسبة للأب وبالنسبة لحسنين في نفس الوقت .

---

(١) رواية « بداية ونهاية » ص ١٢ ـ ١٤ .

وعلى الرغم من أن هذه الصورة ، تبدأ على نحو يعطي فيه الاستخدام اللغوي لهذه الجملة الفعلية « بلغ الاضطراب بحسنين مداه» الاحساس بالتعاقب السردي غير أن هذا الاحساس ينقطع بوصول الاضطراب إلى مداه[1]، حيث تؤجل عملية المتابعة السردية لتتولد عنها لغة وصفية تصويرية على مستوى جميع الوحدات التي تكون النظام الشكلي والايقاعي لهذا الجزء الأول من هذا النص ، ويتمثل ذلك على نحو بارز في هذا التجانس الايقاعي والشكلي بواسطة استخدام لازمة فعلية محددة هي فعل « كان » وتوزيعه على نحو ثابت يحكمه سياق واحد ، هو سياق التصور والرجاء :

« اضطراب من جديد كان يشغله عن الحزن نفسه » « كان يرجو لأبيه جنازة رائعة » « لم يكن أخواه ليكترثا لهذا أما هو فكان يعد اخفاق الجنازة كارثة كالموت نفسه » .

ولكن هذا التصوير الذهني لاضطراب حسنين في سياق الرجاء والتصور لا يلبث أن يتحول ويتغير في الجزء الثاني من هذه الصورة ، حيث تمثل اللغة نوعا من الاخراج الحسي المكاني لذلك الاضطراب ، وهو اخراج تشكل فيه مجمل العلاقات اللغوية التصويرية ، الاحساس بالتجاوز الشعوري لشخصية حسنين عن البيئة المكانية المحيطة به ، وبعبارة أخرى فاللغة هنا تمثل استجابة سالبة متوترة مع المجال المكاني من موقع زاوية نظر حسنين إلى ما حوله ، كما يمكن أن يعطينا هذا الاحساس على شكل انطباع ، استخدام صيغة المبالغة والتأكيد في فعل : « وقلب عينيه فيمن تجمع حوله » وعلى هذا النحو المركز الذي يعطي احساسين متناقضين أحدهما هو : رغبة حسنين في البحث عن مجال أو امتداد حسي يملأ المجال الشعوري والذهني له وثانيهما هو : استصغار ذلك المجال

والتوتر معه وهذا بالفعل ما يبدو على شكل مؤكد في ارتداد مجال الارسال البصري لفعل « قلب » على نحو فراغي سريع ومتوتر : « فلم ير أحدا يملأ العين » ثم في طريقة استعراض هؤلاء المشيعين الذين يمثلون امتدادا بشريا لبيئة عطفة نصر الله ، على نحو من التعاقب الفراغي السريع الذي يؤكد الاحساس بالتجاوز ، والانصراف والتطلع إلى ما وراء مجال عطفة نصر الله سواء أكان ذلك من خلال الأفعال والصفات حيث يبدو اسناد هؤلاء المستعرضين من زاوية نظر الشخصية إلى الغائب مثل « . . . فكان في حكم العمال » « وليس عم جابر البقال بخير منه » أو من خلال صفات مهنية معينة تبدو خارج دائرة اهتمام حسنين مثل : « . . . . . والحلاق أدهى وأمر ونفر غيرهم غيابهم أشرف من حضورهم ».

هذا هو الوضع التحليلي لهاتين المتتاليتين الوصفيتين ، فإذا أردنا تناولهما تركيبيا أمكننا أن نعبر عن ذلك قائلين : أن البناء اللغوي المكاني للشخصية عل هذا المستوى الوصفي ، يمثل إقامة صورة ذهنية تصورية في الجزء الأول وحسية شعورية في الجزء الثاني ، لزاوية نظر الشخصية في هذا السياق ، سياق انتظار موعد تشييع الجنازة . وهناك علاقتان بارزتان تحكمان كلا من هاتين المقطوعتين الوصفيتين تتجلى احداهما في «التوازي» أو « التماثل » . الذي يتم فيه اقتران رجاءين في وقت واحد ، في المقطوعة الوصفية التصويرية الأولى وتتجلى الثانية في « التقابل العكسي » بين تصور ما يجب أن تكون عليه جنازة والد حسنين باعتبارها مجالاً مناسباً للظهور والانجذاب نحو عالم آخر مركب في ذهنه وشعوره وبين هذا التجمع أو هذه « الكتلة » البشرية التي تمثل بيئة عطفة نصرالله وهي تتلاشى وتتحلل داخل مجال رؤ يته الحسية والشعورية والذهنية في آن واحد، وربما بدا لنا هذا المعنى بشكل أكثر تأكيداً ووضوحاً في الصورتين السرديتين التاليتين، التي تمثل الشخصيات البارزة ، وهي شخصية أحمد بك يسري : التي سوف تمثل

من الآن وإلى آخر الرواية نوعا من « المجال الدائري » لشخصية حسنين أما الصورة الثانية فهي متصلة بهذه من حيث أن كليهما يمثل صورة سردية مكانية واحدة لشخصية حسنين ، ولكنها إلى ذلك تمثل مستوى ثان من البناء المكاني للشخصية ، بمعنى أن الصورة السردية الأولى تقوم أساسا على « العلاقة المتجاذبة والمتنادية » بين زاوية نظر شخصية حسنين وبين ما توحي به « صورة هذا البك » وطريقة ظهوره ، في حين أن الصورة السردية الثانية تقوم أساسا على « العلاقة المتعاكسة » بين منحى ذلك المجال الامتدادي المركب في عالم حسنين الذهني والشعوري والذي بدت فيه صورة البك أحمد يسري بكل جزئياتها وتفاصيلها ، بمثابة التجلي الحسي للحياة التي يتطلع إليها حسنين وبين مجال رؤية الموت باعتبارها رمزا للضياع المادي والمعنوي داخل ذهن وشعور هذه الشخصية المتطلعة الطموحة .

ولمزيد من التفصيل يمكننا أن نلاحظ أن الصورة الفنية هنا ، ليست في هذا التكوين الاستعراضي المباشر لقدوم المعزين والمشيعين (وإن) بدا الحال كذلك للوهلة الأولى ، وإنما هي صورة إيحائية متخفية تتوزعها مجمل العلاقات اللغوية ، أفعالا كانت أو أسماء وصفات حينا ويتضمنها السياق الكلي الذي وردت فيه حينا آخر؛ إنها ببساطة صورة لامتلاء زاوية نظر شخصية حسنين حسيا ومعنويا ، وعلى هذا الأساس فإن الاستخدام اللغوي السردي هنا يبدو في ظاهره مباشرا وخارجيا ولكنه قد وظف على نحو إيحائي غير مباشر أخذ فيه عرض الإطار الخارجي المكاني صفة التلازم ، بين مجال اهتمام الشخصية الداخلي وبين مجالها الخارجي في نفس الوقت ، ويمكن أن يتضح لنا ذلك بدرجة أكثر ، بواسطة استخدام نجيب محفوظ لنظام « التوازي والتماثل » بين امتلاء عطفة نصرالله بجماعات الموظفين وبين نغمة الانفراج ، والارتياح الشعوري لشخصية

حسنين في الجملتين السرديتين الوصفيتين التاليتين[1]. « تدفقت جماعات الموظفين حتى سدوا عطفة نصر الله سدا »[2]. « . . وردت إليه الروح فعاد إلى حزنه خالصا من القلق »، فهناك تقابل متماثل شكليا وإيقاعيا على مستوى التركيب البسيط للكلمات ، بين « تدفقت جماعات الموظفين » وبين «وردت إليه الروح» ثم بين «سدوا عطفة نصر الله سداً» وبين « . . عاد إلى حزنه خالصا من القلق »، وهذا التجاذب الانفراجي الذي يقابل فيه الفنان تماثليا بين املاء عطفة نصر الله بالقادمين من خارجها وبين نغمة الارتياح الشعوري لشخصية حسنين ، يأخذ في الوحدات السردية اللاحقة « من . . . ثم حدث ما لم يدر له بحسبان . . إلى وود.لو يراه ـ ذلك المفتش ـ المشيعون جميعا » صفة التلازم والاتحاد غير المباشر بين الواقع الشعوري والذهني لشخصية حسنين وبين مختلف الجزئيات الخارجية المكانية ممثلة في صورة السيارة الفخمة وفي طريقه ظهور شخصية « البك أحمد يسري » وطريقة استقباله المميزة ، على نحو تصويري يجعل منها ـ إن صح هذا التعبير ـ تمثيلا حسيا يجسم ما يترجاه حسنين ويبحث عنه مكانيا ويود أن إيكونه معنويا . فوظيفة التصوير اللغوي الإيحائي هنا تتمثل في خلق صورة غير مرئية بواسطة تمثيلها وتجسيمها في مختلف الجزئيات الحسية الخارجية التي تشكل المستوى المرئي والمباشر لها . هذه الصورة غير المرئية الموحى بها أو « المتضمنة » هي ذلك المنحى الشعوري والذهني والحسي لشخصية حسنين والذي يبدو وكأنه يتجاوز كل المجالات بحثا عن شيء ما ، تمارس فيه مختلف العلاقات اللغوية نوعا من الاخفاء والظهور إلى أن يصل إلى نقطة معينة يخرج فيها دفعة واحدة حيث يتجمع كل شيء من موقع نظر هذه الشخصية ليصب في شخصية « البك أحمد يسري » الذي تمثل صورته الحسية والمرئية امتدادا لمجال رؤية حسنين المترامية .

وعلى نحو ما ، يمكننا أن نقول بأن شخصية حسنين ، أو بناء زاوية

نظر شخصية حسنين في هذا الاستخدام اللغوي التصويري السردي المكاني ، يخضع إلى سمة فنية أساسية يتميز بها البناء التصويري لمختلف العناصر الروائية التي يبنى من خلالها نجيب محفوظ شخصياته الرئيسية في هذه المرحلة وهي سمة التقابل بين المجال المكاني الخارجي ـ أكان أشخاصاً أو أشياء أو امتداداً أو أحجاماً أو أشكالاً أو حتى مجرد صفات ومعان ـ وبين المجال الشعوري والذهني للشخصية الرئيسية أو لبعض الشخصيات الأخرى التي تبدو امتدادا لها على نحو ما .

هذه السمة ، تحقق ذاتها لغويا داخل العمل الفني على مستويات متعددة أبرزها مستويين على الأقل ، هما :

(١) التقابل الذي يأخذ صفة التماثل أو التوازي :

كما يمكن أن نلاحظ ذلك من خلال تصور حسنين لما يمكن أن تكون عليه جنازة والده مرتبطا في نفس الوقت بما يود أن يكونه هو ، وفي التقابل المتماثل بين امتلاء عطفة نصر الله بالقادمين وبين الامتلاء التدريجي لمجال حسنين الشعوري والحسي والذهني حينا ، ثم بين السيارة الفخمة وصورة البك أحمد يسري حينا آخر ، على نحو أشد وصل فيه هذا التقابل المتماثل في هذه الصورة ـ صورة البك أحمد يسري بالذات إلى مستوى التداخل والتساوي بين صورة البك وبين صورة شخصية حسنين التي تبدو منزوية في الظل ، على نحو يمكننا أن نستنتج فيه من هذين الطرفين المتقابلين تماثليا مستوى لعلاقة معنوية ثالثة تتنادى فيما بينهما وهي صورة الحياة الفوقية التي يعلق عليها حسنين طموحه وتطلعه أو بحثه عن معنى ما ، في نفس الوقت ومن نفس الموقع الذي تخيم فيه عليه رؤية الموت حسيا ومعنويا ، وفي هذا المستوى ـ التقابل المتماثل ـ يبدو المكان أيا كان نوعه قد أخذ صفة الإيجاب بالنسبة إلى الشخصية الرئيسية .

(٢) التقابل الذي يأخذ صفة التعاكس أو « التقابل العكسي » :

وتتمثل هذه الخاصية على نحو ما من الوضوح في التقابل المكاني العكسي بين زاوية نظر حسنين ذات العمق المترامي ، وبين المجال المكاني الذي يشكل بيئة عطفة نصر الله على الأقل حيث تبدو زاوية نظره وكأنها ـ أو هي كذلك بالفعل ـ تبحث عن موقع حسي يعادل ما هو مركب في ذهنها وشعورها ، ولكنها لا تلبث على نحو سريع ومتوتر أن ترتد وتنكمش ، بحيث يحول مجال الامتداد البصري من مجال استعراض بعض هؤلاء الذين يمثلون عالم عطفة نصر الله إلى مجال التجاوز عنهم ، بل والغائهم من خلال الصفات والأحوال المسندة إليهم . وهنا يلاحظ أن المكان وهو لحد الآن مجرد مجال عام ـ يأخذ صفة سلبية ، من موقع نظر هذه الشخصية .

وتبقى بعد ذلك نقطة مهمة تتصل بنوعية اللغة المستخدمة في هذا النص السابق الذي شكلت فيه رؤية الموت كما هو الحال من واقع بناء الشخصية الرئيسية معنى آخر تعلق عليه رؤيتها الامتدادية المترامية ، ونوعية اللغة المستخدمة هنا وبالتحديد في المقطوعتين الاخيرتين تخضع لاستخدام نظام البناء السردي بنسبة تصل إذا أردنا لغة الأرقام إلى ٨٠ ٪ .

وإذا كان «السرد يحقق تماسكه من خلال الشعور بأن الحوادث المتابعة هي أجزاء ضرورية من سلسلة هادفة أو تداخل معقول في سلسلة طبيعية مسببة[١] فقد استطاع استخدام الفنان في هذا المستوى اللغوي من خلال الكلمات والجمل ومستوى ما بعد الجمل البسيطة أن يكون صورة

---

(١) النقد (أسس النقد الادبي) ص ١٥٤

سردية على نحو من التعاقب والتتابع الذي تبدو فيه مختلف الوحدات اللغوية وهي تتوالد من بعضها فيما يشبه السلسلة المترابطة الحلقات، بحيث تشكل في كليتها مستوى معينا من الاستخدام اللغوي السردي يمكن أن يصطلح عليه بلغة «الترابط السردي» ولايضاح ذلك يمكننا أن نلاحظ بعض الخصائص البارزة التي تمثل المستوى «المورفولوجي» لهذا المستوى من التصوير اللغوي. وأبرز هذه الخصائص هو أن المنظومة الفعلية المهيمنة هنا، تتمثل في استخدام الفعل الماضي أو في استخدام مادته على الاقل، على نحو جعل من هذه المجموعة الفعلية المتجانسة وحدات أساسية تتجاور فيما بينها على المستوى اللفظي الشكلي والصوتي الايقاعي. وهذا معناه أننا هنا أمام كيان لغوي يمثل من الناحية «المورفولوجية» للغة امتدادا استوائيا قد يعلو وقد ينخفض وخاصة عندما يكون هناك نوع من المد والجزر وعدم الاستقرار في الحالة الشعورية للشخصية. ولكن ليس إلى الدرجة التي تشكل منه تلالا متمايزة في الارتفاع والانخفاض وإنما هناك قدر من التناسب والتناغم والانسجام فيما بين أبسط الوحدات الصغرى كالالفاظ، الأصوات، العلامات، وفيما بين مجموع العلاقات الشكلية واللفظية والايقاعية التي تشكل البناء الكلي اللغوي السردي في هاتين المقطوعتين.

والنقطة الثانية ـ وهي متصلة بهذه على نحو ما ـ تتمثل في أن حجم المسافة بين كل فعل وآخر مرة وبين كل جملة وأخرى مرة ثانية، ثم بين مجموع العلاقات التي تشكل شبكة كلية هي النص أو قطعة من النص، مضغوطة ومنحسرة إلى أبعد حد ـ اللهم إلا إذا استثنينا التقاطعات الحوارية والجزء الأخير من تكوين الصورة الثانية ـ صورة تشييع الجنازة ـ حيث تمطط الوحدات السردية وتأخذ صفة الاخراج المكاني الداخلي على نحو يعطي الاحساس بالتأمل الداخلي الذي يكاد يقترب من منطقة التداعي عدا هذا الجزء الذي اقتضاه سياق الموقف وعدا المتقاطعات

الحوارية التي هي في الواقع امتداد للسرد والوصف، فإنه لا وجود لمستوى اللغة المطاطة التي توصف فيها الاشياء أو تحلل فيها الافعال والطبائع، إنما هناك تتالياً فعلياً وحركياً يحقق تماسكاً شديداً بواسطة الترابط، ولعل هذا ما استوقف انتباه آحد النقاد وهو «أندريه ميكل» الذي يرى أن أهم ميزة لاطار نجيب محفوظ إنما هي رزانته وصرامته، فالمؤلف ليس كاتبا بلزاكيا، تتوقف عينه على أثاث أو بناء لتستكشف سرا ما لمالكه أو مهندسه. . وإنما هو فيما يبدو يقلص المدن والبيوت والاشياء إلى ملامح أساسية تلخصها تلخيصا»[1]. ذلك أن الفنان هنا أو في أماكن أخرى لا يجعل من المكان أيا كان صنفه ونوعه، موضوعا لذاته وإنما هو يجعل منه دائما مجالا امتداديا أو دائريا لمنحى معين من زوايا نظر الشخصية الروائية. ومن هنا وكقاعدة عامة يمكننا أن نستنتج أن المكان أيا كانت صفته وأيا كان المستوى اللغوي الذي ينسج العلاقات الموجودة بينه وبين الشخصية يبدو قد أخذ هوية الشخصية داخليا وخارجيا، بمعنى أن ارتباطنا بالمكان وبالاشياء في وضعها الحسي الذي تبدو به لنا للوهلة الأولى هو في الحقيقة ارتباط شعوري وذهني وحسي من صميم بناء صيرورة الشخصية الروائية وعلى هذا الاساس، فالتغير المكاني الذي يتم من الأعلى إلى الاسفل في تلك الصورة المكانية الحية التي ينسج الفنان من خلالها لغويا، مأساة هذه الاسرة، يبدو وكأنه نوع من الانحدار المعنوي الذي تم في حدود رؤ ية الموت باعتبارها رمزا لغياب معنى العدل بأوسع وأشمل وأعمق مفاهيمه، ونحن إذ نصل إلى هذا المعنى، فإننا نصل إليه عن طريق تلك الصلة الفريدة، باللغة التي تشدنا إلى هذا العمل والصلة الفريدة والمتميزة في البناء اللغوي المكاني للشخصية الاساسية هنا هي: مختلف تلك العلاقات اللغوية التصويرية

---

(١) مجلة المعرفة السورية ، عدد ١١١ مايو ١٩٧١ ، « تقنية الرواية عند نجيب محفوظ » ترجمة فهد عكام ص ٩٣ .

التي تنسج من خلالها صيرورة هذه الاسرة مكانيا على نحو درامي خفي لا يقرر انحدار هذه الاسرة أو يصفه وإنما يجعله في مستوى تبدو فيه شخصيات نجيب محفوظ وهي تشهد انحدارها وتتأمله، بل وتصنعه في جو من القهر واليأس. يقول نجيب محفوظ: «.. وطرق الباب ثم دخلا، وتسمرت أقدامهما وراء الباب لمنظر غريب لم يتوقعاه. رأيا أثاث البيت مكوما في الصالة في اضطراب شامل وقد رصت المقاعد فوق الكنبات ولفت الابسطة وفكت الدواليب ولاحت الأم ونفيسة مشمرتين يعلوهما التراب يتصببان عرقا على لطافة الجو. وهتف حسنين:

- ماذا حصل؟
- فقالت الأم:
- سنترك الشقة
- إلى أين؟
- إلى الدور التحتاني، وسنتبادل السكن مع صاحبة البيت.

شقة أرضية بمستوى الفناء الترب، لا شرفة لها، ونوافذها مطلة على عطفة جانبية تكاد تبدو منها رؤوس المارة، وطبعا محرومة من الشمس والهواء، وتساءل حسنين في امتعاض ولو أنه كان يعرف الجواب مقدما:

- لماذا؟

فقالت الأم بصوت واضح

- لان ايجارها ١٥٠ قرشا

فقال الشاب متذمرا:

- فرق الايجار أقل من ٥٠ قرشا لا يتناسب مع الفرق ما بين الشقتين.

فسألته الأم ساخطة:

- هل تتعهد بدفع الفرق التافه؟

ـ لماذا رضينا إذن بأن تشتغل نفيسة خياطة؟

فالتهمته الأم بنظرة من نار وصاحت به:

ـ كي نأكل، كيلا تموتوا جوعا:

. . .

فقال حسنين في استياء:

ـ لو كانت ذات روح طيب حقا لنزلت لنا عن فرق الايجار مع ابقائنا في شقتنا.

فقالت الأم في حسرة:

ـ للناس أعمال أخرى غير العناية برفاهيتك.

ـ وكيف ننام ليلتنا؟

فقالت نفيسة بصوت كسير. . .

ـ سننام في الشقة الجديدة[1].

وإذا كان «للأشياء تاريخا مرتبطا بتاريخ الاشخاص، لأن الانسان لا يشكل وحدة بنفسه، فالشخص، وشخص الرواية، ونحن أنفسنا، لا نشكل فردا بحد ذاتنا، جسدا فقط، بل جسدا مكسوا بالثياب.. لأن الانسان الحقيقي يتألف من الجسم ومن الاشياء التي تخص الجنس البشري[2]. فإن المكان هنا من حيث هو شيئا ماديا مثل الاثاث (المقاعد ـ الكنبات ـ الدواليب ـ الابسطة) ومن حيث هو حجم هندسي مادي معين مثل «الشقة» «الدور» ومن حيث هو امتداد فراغي معين مثل: «فوق» «تحت»، لم يبق بذلك الحجم الطبيعي الذي لا يتجاوزه باعتباره مجرد مواد محايدة، بحيث لا يعني إلا معناه الاشاري أو وظيفته العملية بقدر ما صار

---

(١) نجيب محفوظ، رواية بداية ونهاية ص ٣٥ ـ ٣٧.

(٢) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيوس، بيروت ١٩٧١ ص ٥٥.

يشكل امتدادا شعوريا لكل أفراد هـذه الأسرة التي تتـآكل صيـرورتها من الداخل ومن الخارج ببطء شديد. وعلى هذا الاساس فالعلاقـات اللغويـة التصـويريـة بين هـذه المنظورات الحسيـة المكانيـة وبين شخصيـة حسنـين وحسـين، باعتبـارهما العصب الحي النـابض لكيان هـذه الأسـرة، تعطي الاحساس بالتواد والتعاطف والمشاركة وتباث الحزن والأسى، كما يمكن أن يحس المـرء بذلـك من خلال هـذا التقابـل المتماثـل بين فعـل «وتسمـرت أقـدامهما» الـذي يعطي الاحسـاس بالارتجـاج والانـدهـاش والاضـطراب والجمود وبين صورة الاثاث في امتـداد مجالهـما البصري عـلى نحو فقـد فيه توازنه ونظامه، وخرج فيه لغويا من اطـار دلالة الاشـارة والمشير، ليصبـح بعد ذلك جوا حزينا تبدو فيـه العلاقـة بين الشخصيـة وبينه عـلاقة ثبـات متبـادل لمعنى الانحدار. ولكن هـذه العلاقـة التي تأخـذ فيها اللغـة وضعا انحداريا، تأخذ صفـة أخرى مغـايرة لهـا أو مقابلة لهـا بالنسبـة للشخصية الرئيسية، بحيث تصبح علاقة تنافـر وتوتـر وانقباض بـين فوق وبـين تحت وبين الرحابة والضياء وبين الاختنـاق والانزواء والـظلام وهي بمعنى أوسع عـلاقـة تقـابـل عكسي بـين رؤ يـة المـوت التي يشكـل فيهـا هـذا التغـير الانحداري امتدادا مبـاشرا لهـا، وبين رؤ يـة البحث عن معنى ما للحيـاة بغيـابه تبـدو الحياة وقـد فقـدت عـطاءهـا وخصـوبتهـا وانتـظام سيـرهـا، وباختصار تبدو مجرد ضرورة ينسجها ويحبك خيوطها داخل وخارج مجالات وأبعاد الانسان ذلك الشقاء الانساني البشري الذي يمثل نوعا من الـدوران حول نقطة الصفر والذي تبدو فيه البداية والنهـاية وقـد التقتا حـول اعطاء معنى رمـزي واحد هـو انعدام إمكـانية الحيـاة مـا دام غيـاب روح الحيـاة منعدما داخل الوعي الانساني وما دام الانسـان نتيجة غيـاب هذا المعنى لا يصنع الحياة ولكنه يتلقاها من الخارج على نحو يبدو فيه وكأنه مجرد مفعول به، أما الفاعل الحقيقي فإنه يبقى دائما ضميرا تقديره هـو. أما من يكـون هذا الـ «هو» فليس من الضروري أن يكون في مجـال العمل الفني محـددا

أو متميزا بحيث يمكننا أن نقول انه هنا (هو) الصـراع بين الغنى والفقـر أو بين التغير والثبات، فقد يعني العمـل الفني كل هـذه القضايـا ويتجاوزهـا لقضايا ومفاهيم أخرى، ولكنـه كلغة تصـويريـة وكلام أدبي يجب التعـرف عليه في ذاته[1] يعطي معنى آخر أعم وأشمل وأقرب إلى «الـوعي الانساني النوعي» لا الفئوي أو الطبقي أو المحلي. ولكي يؤكد الفنان إحساسنا بهذا المعنى من واقع البناء اللغوي المكاني للشخصية الرئيسية في هذا النمـوذج، فقد وضع شخصيته في مجالات مكانية تتنـاسب وتلك الرؤ يـة الغائبـة التي تبدو في ظاهرها وكأنها مجرد طموح لتحقيق نوع من الحيـاة الماديـة المترفـة، ولكن حتى هذا المستوى من فهم الأمـور ليس إلا ـ تأكيـدا بأن الحيـاة من حيث هي أعـراض وأشكال حسيـة وماديـة مـوجـودة ولكن من حيث هي جوهر ومعنى يتمثـل في غياب معنى العـدل يبدو وجـودها أشبـه بالسـراب والوهم.

ومن أهم هذه المجالات المكانية التي تنسج من خلالهـا هذه الـرؤ ية «داخل» و«خارج» شخصيـة حسنين، مجـال الفوق المتـرامي ممثلا في مـوقع الشرفة ثم في موقع السـطح بعد ذلـك حيث يقترن حب حسنـين ببهية في هذا المجال الأخير بتطلعـه ورغبته في الحيـاة يقول نجيب محفـوظ: «ووقف حسنين في الشرفة مرتفقا حافتها كما كان يفعل أيام كان لهم شـرفة. وكـان المنظر الذي أثاره لا يزال نـاشبا في مخيلتـه، الساقـان البديعتـان، والوجـه البدري ذو العينين الزرقاوين. نظرة هادئة رزينة توحي بالثبات لا بالخفة. جمال يبهر وإن شابه شيء من ثقل الدم ولكنه لم يترك أثرا سيئا في نفسه لا يـزال دمه يتـدفق حارا في عـروقه، وقلبـه يخفق بنشـوة المنـظر، ورأسـه لا يمسك عن خلق الصور والأحلام. هذه أسـطح البيوت المحـدقة بـه وهذه عطفة نصرالله في أسفل، وهؤلاء خلق كثيرون ذاهبون ايبون ، كل أولئك

---

(١) T. Todorov. qu'est-ce que le structuralisme p.99- 100.

يلوح وراء غلالة حمراء نشرها خياله المحتقن الدم، متى تعود السكينة إلى نفسه؟ إنه يذكر بهية كان يراها كثيرا وهي صغيرة تحجل في فناء العمارة. ولكنها اختفت منذ الثالثة عشرة وانقطعت عن المدرسة أيضا قبل أن تلتحق بالمدرسة الثانوية ولعلها في الخامسة عشرة، ولكن كان كأنه يراها لأول مرة. «إني بحاجة إلى مثل هذه الفتاة. نذهب إلى السينما معا، ونلعب معا، ونتحدث كثيرا. وما من بأس في أن أقبلها أو أعانقها . ليس في حياتي وجه جميل يجذبني اليه . وحسبي ما صادقت من فتيان المدرسة ونادي شبرا . . أريد فتاة . أريد هذه الفتاة . في أوروبا وأمريكا ينشأ الفتيان والفتيات معا كما نرى في السينما . هذه هي الحياة . أما هذه فما أن رأتنا حتى توارت عن الباب كأننا وحوش نروم التهامها . وكان أجدادنا يقتنون الجواري . لو نشأت في بيت مليء بالجواري لعرفت حياة أخرى على رغم أمي وإنذاراتها ولكماتها حتى الخادمة الصغيرة طردت لفقرنا . ما يخبىء لنا المستقبل ؟ أظن أكبر ذنب نؤخذ به في الآخرة هو أن نترك هذه الدنيا دون أن نستمتع بحلاوتها. أجمل منظر حقا هو بطن ركبتها. في وسطه عضلة رقيقة مشدودة تشف بشرتها عن زرقة العروق. لو انحسر الفستان قليلا لرأيت مطلع الفخذ. أجمل منظر في الدنيا منظر امرأة تخلع ثيابها أجمل من المرأة العارية نفسها. يقولون إن مدرس التاريخ زير نساء. متى أجد نفسي رجلا حرا؟ . . عندنا غداً حصة تاريخ ويجب أن أحفظ هذه الليلة القبائل الجرمانية. انكحوا ما طاب لكم من النساء، هذا أمرك يا رب ولكن هذا البلد لم يعد يحترم الاسلام»[1].

ومن الواضح أن هذه الصورة الحية المركزة في الداخل، تبدو بمثابة الاخراج الحسي والشعوري لتلك الرؤية التي تملأ كيان هذه الشخصية. وبهذا المعنى فقد تحول المجال المكاني ـ والزمني أيضا ـ من مستواه المادي

---

(١) رواية « بداية ونهاية » ٥٦ ـ ٥٧ .

والموضوعي إلى المستوى الرمزي الذي يبدو فيه المكان وقد أخذ شكل الديكور الحسي لشخصية «بهية» وهي تستحضر داخل ذهن وحس وشعور شخصية حسنين. وابتداء من هذا المشهد الحسي والشعوري القائم على نوع من التداخل بين الوصف الحسي وبين الوصف الداخلي الذي يقترب من الحديث النفسي في الجزء الأول «ووقف حسنين في الشرفة. . . إلى أنه يذكر بهية» والقائم على التداعي الشعوري في الجزء الثاني «وإني بحاجة إلى مثل هذه الفتاة إلى ـ ولكن هذا البلد لم يعد يحترم الاسلام» ستبرز هذه الشخصية باعتبارها رمزا حسيا لنوع الحياة التي وضعت شخصية حسنين في سياق البحث عنها والتنادي معها عبر هذا الافق المترامي.

ومن هذه الزاوية تأتي كل العناصر الحسية المكانية المستثارة في هذه الصورة التي يتجاذب فيها الداخل والخارج، إلى حد التداخل، ملونة ومصبوغة بظلال هذا الرمز الحسي الذي يعمل داخل ذهن شخصية حسنين.

وهناك عدة قرائن، تكون بانضمامها إلى بعضها بعضا، هذا الرمز وتفسر طبيعته ودلالته المفارقة. ويمكن إجمال هذه القرائن فيما يلي:

١ ـ إن اسم «بهية» نفسه، يحمل ظلالا رمزية لمعنى الحياة الجذابة، القائمة على الشكل المرئي. فهو اسم مشتق من صفة «البهاء». وفيما أظن فإن إدراك هذه الصفة «البهاء»، غالبا ما يكون هو المجال البصري في سياق الاعجاب بشيء مادي جذاب، ومع ذلك فرمزية الاسم وحدها، ليست بذات معنى، ولكن توجد ثمة قرائن أخرى تعزز سياق هذا الرمز.

٢ ـ إن صورة بهية طبيعيا وفيزيقيا، تتم على نحو تبدو فيه مجرد تمثال مرئي جذاب ومثير في نفس الوقت.

٣ ـ إن اقتران شخصية حسنين ـ وهي تستعيد ذلك المنظر ـ برؤية

الاحمرار التي تلون وتغشى كل مشمولات المجال المكاني للشخصية: (اسطح البيوت الشاخصة ـ عطفة نصر الله من تحت ـ الأفق المترامي) يعمق سياق شخصية بهية باعتبارها رمزا للحياة التي ستحقق عن طريقها هذه الشخصية ذاتها من ناحية، ورمزا لنهايتها في نفس الوقت، كما سنرى بعد قليل.

٤ ـ وفي المقطع الثاني تركز كل القرائن السابقة في رؤية أساسية هي رؤية الجنس كرمز حسي للخصب والاستمرار والتدفق وعند هذا الحد تختفي من السياق صورة بهية الكائن الخاص، لتبرز شخصية بهية الرمز المعنوي العام، وذلك عن طريق مجموعة المتداعيات التي تمثل مجرى ذهن وشعور ولا شعور الشخصية الرئيسية في المقطع الاخير. ويلعب التماثل من ناحية والتقابل من ناحية أخرى دورا بارزا في تعميق هذه الرؤية الحية المتدفقة للحياة التي ترحل ذهنيا وشعوريا وحسيا، إليها شخصية حسنين كما يمكن أن نتبين ذلك في الجدولين التاليين:

إن أبرز ما يمكن أن نصف به الكيان الذهني والشعوري لهذه الشخصية على امتداد بنائها الروائي، يتمثل في ذلك الوصف الذي وصف به أحد النقاد المعاصرين، الانسان الحديث يقول هذا الناقد: «إن انسان اليوم يعيش وقته كـ « ضيق » وكـ«انحصار» نفسي داخليته تافهة، أو هي في حالة جيشان مما يجعله ينشد الاحساس بالامان والاستقرار، بإضفائه لفكره وشعوره على الاشياء وبإنشائه من ذلك مستويات ووجوه تأخذ من فضاء المساحات معنى الاستقرار والثبات»[١].

ذلك أن هذا المجال المكاني، ممثلا في السطح وكل ما يتصل به

---

(١) G. Cenett. Figures ed., du seuil, Paris 1972. p.101.

١ ـ تقابل متماثل أو متواز		
وحدة التداعي الأولى	وحدة التداعي الثانية	الدلالة المشتركة
١ ـ « إني بحاجة إلى مثل هذه الفتاة نذهب إلى السينما معاً ، ونتحدث كثيراً وما من بأس في أن أقبلها وأعانقها » .	١ ـ « في أوروبا وأمريكا ينشأ الفتيان والفتيات معاً كما نرى في السينما » وهذه هي الحياة .	صورة الحياة في السينما : مسندة إلى الغائب ، الذي يعلق عليه حسنين علاقته ببهية .
٢ ـ « وكان أجدادنا يقتنون الجواري ، لو نشأت في بيت مليء بالجواري لعرفت حياة أخرى رغم أمي وإنذاراتها ولكماتها » .	٢ ـ « أظن أكبر ذنب نؤخذ به في الآخرة أن نترك هذه الدنيا دون أن نستمتع بحلاوتها » .	الحياة متعة حسية : اقتناء الأجداد للجواري والاستمتاع بحلاوة الدنيا التوازي أو التماثل بين الحسي الخاص فيما مضى وبين المجرد الذهني العام وهو الحياة » .
٣ ـ أجمل منظر حقاً هو بطن ركبتها ، في وسطه عضلة رقيقة تشف بشرتها عن زرقة العروق ، لو انحسر الفستان قليلاً لرأيت مطلع فخذها .	٣ ـ « أجمل منظر في الدنيا منظر امرأة تخلع ثيابها أجمل من المرأة العارية نفسها » .	التجلي الحسي والمعنوي للحياة في صورة المرأة : تلازم الخاص والمحدد ممثلاً في الصفات الحسية لصورة بهية النصفية مع صورة المرأة الكل التي ترمز هنا للحياة والخصب .
٤ ـ « يقولون أن مدرس التاريخ زير نساء » .	٤ ـ انكحوا ما طاب لكم من النساء .	خصوبة الحياة وتواصلها .

٢ ـ تقابل يأخذ صفة التعاكس

وحدة التداعي الأولى	وحدة التداعي الثانية	الدلالة المشتركة
١ ـ في أوروبا وأمريكا ينشأ الفتيان والفتيات معاً كما نرى في السينما .	١ ـ « . . أما هذه فما أن رأتنا حتى توارت عن الباب كأننا وحوش نروم التهامها » .	غياب معنى « خصوبة الحياة أو بمعنى آخر خصوبة الحياة مسندة للغائب وعدم خصوبتها مسند إلى الحاضر » .
٢ ـ « لو نشأت في بيت مليء بالجواري لعرفت حياة أخرى ، على رغم أمي وإنذاراتها ولكماتها » .	٢ ـ حتى الخادمة الصغيرة طردت لفقرنا ، ما يخبيء لنا المستقبل ؟ .	الشقاء المادي أو التقابل بين ما يرتبط باقتناء الأجداد للجواري من ترف ونعيم وبين انعدام هذا الوضع في حالة واقع حسنين .
٣ ـ « يقولون أن مدرس التاريخ زير نساء » .	٣ ـ متى أجد نفسي رجلاً ؟	الرجولة مقترنة بالجنس داخل ذهن الشخصية والجنس رمز للحياة الغائبة في كيانها .
٤ ـ انكحوا ما طاب لكم من النساء .	٤ ـ ولكن هذا البلد لم يعد يحترم الاسلام	انتفاء الاحساس بخصب واستمرار الحياة على مستوى الكيان العام للشخصية .

من قرائن مادية مختلفة، بما فيها شخصية بهية نفسها[1]، يكون صورة حسية ومعنوية لذلك السطح الذهني والشعوري الذي تركز فيه اللغة الاحساس بالعلو والتصاعد والترامي الذهني والشعوري في الافق الذي لا ينتهي عند المنظورات الحسية لمجال السطح الحقيقي وإن بدا ظاهر الأمر كذلك. ومعنى هذا أن الشخصية هنا « تبحث في ذاتها عن ملجأ تفر إليه . . . وتضفي محتوى رمزياً على المكان أو المحيط الذي ليس هو عادة المكان الذي تعيش فيه »[2] .

ومن الممكن أن يقال مثلا إن اقتران شخصية حسنين بهذا المجال المكاني في سياق بحثها اللاهث الانفاس، عن توهج الحياة وخصبها من واقع الاحساس بالشقاء، يرمز إلى أن رؤية حسنين للحياة على هذا النحو، رؤية وهمية مسطحة والواقع أن هذا الرمز السياقي، له ما يبرره رمزيا أيضا. فنحن نعلم أنه من أهم اللوازم الاساسية التي اقترنت بها شخصية حسنين في هذه اللازمة المكانية (السطح) تلك اللازمة اللونية، ممثلة في رؤية الاحمرار[3] التي ظلت «مهيمنة على كل العلاقات القائمة بين الشخصية الرئيسية وبين ذلك الرمز الذي ظلت تلهث وراء دلالته في هذا الحيز، وأعني بذلك شخصية بهية. وهذا المستوى اللوني الذي يمثل لازمة اساسية في بناء الشخصية الرئيسية ليس ـ فيما يبدو ـ مجرد صدفة، عارضة من ناحية، كما أنه ليس مجرد «ديكور» حسي اقتضاه سياق موقف الحب بين حسنين وبهية ، ـ فالواقع انه لا يوجد هناك حب حقيقي مؤسس على وحدة الشعور المتبادل ـ إن هذا المستوى اللوني رمز مزدوج ومفارق الدلالة، وجهه الأول، هو أن شخصية حسنين قد ربط مصيرها بالحياة من

---

(١) نجيب محفوظ، رواية بداية ونهاية، ص ٧٥ ـ ٧٦.

(٢) أندريه مايكل، مجلة المعرفة السورية عدد ١١١ يوليو ١٩٧١ ص : ٩٣ ترجمة فهد عكام «تقنية الرواية عند نجيب محفوظ».

(٣) نجيب محفوظ، بداية ونهاية ص ٥٦ ـ ٥٧/ ٧٥ ـ ٧٩/ ١٠٥/ ١٥٢.

حيث هي شكل مادي حسي، أو من حيث هي مظهر براق ووجهه الثاني يتمثل في الارهاص بوجود نهاية مأساوية تلوح في أفق هذه الشخصية، وهي في طريق البحث عن العظمة والمجد الشخصي. وهو بالفعل ما انتهت إليه صيرورة هذه الشخصية. ونجيب محفوظ فنان، يحسن استخدام المفاتيح الرمزية وذلك عندما يقدم رؤية الاحمرار هنا مقترنة بذكر الهدم كما يبدو ذلك في هذين المقطعين «لا يزال دمه متدفقا حارا في عروقه... كل اولئك يلوح وراء غلالة حمراء نشرها خياله المحتقن الدم»[1] كما يبدو ذلك في هذين المقطعين : «فتنهد بقهر وألقى بنظره إلى الأفق البعيد كانت الشمس الغاربة قد توارت، مخلفة وراءها هالة حمراء مترامية أقصاها حمرة دامية»[2].

إن أبرز خاصية اقترنت بها الشخصية الرئيسية في هذه الرواية من ناحية وفي رواية «القاهرة الجديدة» ورواية «زقاق المدق» من ناحية ثانية تتمثل في بنائها مكانيا وزمنيا ووظيفيا، وفقا لوضع مؤسس على المغالطة وعدم الوعي بحقائق الاشياء. وقد تجلى ذلك في بناء الشخصية في رواية «بداية ونهاية» على نحو بارز، يحكم بنية هذه الشخصية من بداية الرواية حتى نهايتها ففي الوقت الذي تبدو فيه الشخصيات الأخرى في هذه الرواية - وخاصة شخصية نفيسة وشخصية حسن - وهي تتداعى وتنحدر على نحو درامي صامت إلى النهاية العدمية، تبدو شخصية حسنين وقد اتخذت لها داخل الرواية مجالا مكانيا مخالفا لما هو عليه مجال شخصية نفيسة وحسن على وجه الخصوص. بل ربما نستطيع أن نقول إن وجه المغالطة الحقيقية في البناء المكاني والزمني والوظيفي لهذه الشخصية يتمثل في أنه يشيد عالما مؤسسا على الانقاض .فمن مجال شخصية نفيسة، المتداعي الذي

---

(١) نفس المصدر السابق ص ٥٦.
(٢) نفسه ص ١٥٢.

تلونه رؤ ية الظلام الحسي والشعوري ورؤ ية الخلاء المادي والمعنوي، ومن مجال شخصية حسن، المقفل على ذاته والذي يبدو في كل الأحوال خارج الحياة، ومن مجال شخصية حسين الذي نفي إلى طنطا، وعلق بعد ذلك بمجال السطح.

من كل هذه المجالات شيد حسنين وحقق رؤ ية الحياة المادية الممتلئة الكيان والمتضخمة الشكل والحجم. ومن الواضح أن ما شيد على الانقاض وعلى عدم الرؤ ية الواضحة، لا يؤدي إلا إلى الانقاض. وهذا بالفعل ما تحقق في صيرورة هذه الشخصية. ومع أن هذه هي الصورة البانورامية لبناء الشخصية الرئيسية مكانيا في هذا النموذج، فإنه يبدو من الضروري أن نتعرف على ذلك من واقع تحليل المزيد من النصوص اللغوية نفسها. وذلك من خلال تحليل المجال المكاني لشخصية نفيسة وشخصية حسن من ناحية ومن خلال تحليل المجال المكاني الرئيسي ممثلا في بيئة البك أحمد يسري، التي تمثل مركزا دائريا بالنسبة للشخصية الرئيسية من ناحية ثانية، وذلك لأن قسما كبيرا من البناء الروائي في هذه الرواية، يتم من خلال المداولة القائمة على التقابل، بين مجال كل من شخصية نفيسة وشخصية حسن من ناحية وبين مجال الشخصية الرئيسية من ناحية ثانية.

ولعل أبرز هذه المجالات المكانية عمقا في البناء الدرامي للرواية، هو مجال شخصية نفيسة.

يقول نجيب محفوظ في إحدى الصور الدرامية التي تجسم علاقة هذه الشخصية بالاشياء من باب علاقتها بالحياة في أعماقها:

« وجدت نفيسة نفسها في حجرة متوسطة الحجم، قامت على جانبيها كنبتان كبيرتان وبضعة مقاعد، أما أرضها ففرشت ببساط أسيوطي، وفي جدارها المواجه لمدخلها شرفة تطل من الدور الرابع على

شارع شبرا، كان الاثاث قديما والظاهر أن الحجرة كانت معدة لجلوس الاسرة في أوقات الفراغ كما يمكن أن يستدل عليه من وجود الراديو بداخلها على كثب من الباب. وقد لاحظت الفتاة مذ وطئت قدماها الشقة أنها على قدر وافر من الجاه يبدو في الصالة الصغرى التي أثثت كمدخل للبيت، والصالة الكبرى الفاخرة المعدة للسفرة، فحق لها أن تصدق صاحبة بيتهم بعطفة نصر الله حين قالت لها «جئت لك بزبونة ملآنة عروس ومن أسرة كريمة، فأرجو أن تخيطي ثيابها بما تستحق من عناية علها تفتح لك مغلق الابواب». وكانت نفيسة مضطربة لدخولها بيتا غريبا للعمل أول مرة. وجلست على مقعد قريب من الباب تنتظر. وكانت ترتدي ثوب الحداد وقد أرسلت شعرها الاسود في ضفيرة قصيرة فبدا وجهها العاطل من الزواق والحسن شاحبا بائسا. «بيت غريب واناس غرباء. خطوة جديدة في سبيل المهنة. لست إلا خياطة ليست كرامتي التي تعز علي ولكن كرامتك أنت يا أبي». ولم يطل بها الانتظار إذ جاءت من الحجرة فتاة في العشرين على حسن ورشاقة، فقامت تستقبلها، وسلمت عليها القادمة وهي تلقي نظرة متفحصة ثم قالت:

ـ أهلا وسهلا. حضرتك الست نفيسة التي أرسلتك ست زينب؟

فقالت الفتاة في حياء:

ـ نعم يا هانم. وحضرتك العروس؟

فأومأت بالايجاب مبتسمة، ثم جلستا، وهي تقول:

ـ ست زينب تثني عليك جميل الثناء. وإني أتوسم فيك الخير. . .

فابتسمت نفيسة ابتسامة باهتة وانفرجت شفتاها دون أن تنبس بكلمة. «لعلها قالت إني خياطة ماهرة. هذا حسن. امدح أم ذم. لا أدري. ترى هل قصت عليك نبأ أسرتنا؟ كان أبي كأبيك. وكنت سيدة مثلك. وطالما انتظرت العريس ولكنه لم يأت. ولن يأتي وسألت العروس

في رقة وهي تعلم الجواب:

ـ لماذا ترتدين السواد؟

فأجابتها في حزن:

ـ توفي والدي منذ شهرين. وكان رحمه الله موظفا في وزارة المعارف.

ـ حدثتنا بذلك ست زينب. البقية في حياتك.

ـ حياتك الباقية. نحن من بنها، وخالتي تقيم هناك مع زوجها الذي يملك محلجا للقطن.

ودخلت عند ذاك خادم حاملة بقجة فوضعتها إلى جانب سيدتها وذهبت. وحلت العروس عقدتها فانحسرت عن كوم من الحرائر مختلفة الوانها. وأدركت نفيسة من النظرة الأولى أنها أقمشة للثياب الداخلية. ولعلها أرسلت بالفساتين إلى خياطة كبيرة، وارتاحت لهذا لأنها كانت تشفق من أن تعرض سمعتها لتجربة شاقة لا قبل لها بها، عمل في حدود طاقتها وربح مضمون. وقامت إلى مجلس العروس وراحت تفحص الأقمشة وتتحسسها قائلة:

ـ مبارك عليك. يا له من حرير نفيس.

فافتر ثغر العروس عن ابتسامة سعيدة وقالت:

ـ نبدأ الآن بالقياس وعلى فكرة أعندك مانع من مباشرة العمل هنا في بيتنا؟ عندنا ما تحتاجين إليه من الأدوات كلها، وليس ثمة أطفال في البيت وفضلا عن هذا كله فبيتنا غير بعيد عن عطفتكم فتستطيعين الحضور كل يوم في غير مشقة.

ولم تر نفيسة بدا من أن تقول:

ـ لك ما تشائين يا هانم.

وقامت الفتاة ووقفت امامها، وجعلت نفيسة تقيس الأقمشة عليها. امتلأ أنفها الغليظ برائحة الحرير الجديد، وشعرت لمسه وهو ينزلق بين أصابعها بإحساس غريب، فيه اشتهاء وفيه الم. بيد أنها أحست كذلك، حيال استسلام الفتاة وما تعقده على مهارة يديها من رجاء بنوع من السعادة. فكأنها ظفرت بأمل في العزاء، ولكنه سرعان ما فتر وأخلف وراءه يأسا قاتما «عروس وحرير أحقا أخيط هذه الثياب لهذه العروس؟ كلا هذه الثياب الداخلية تهيأ للعريس قبل العروس. ستداعب أنامله أهدابها الناعمة ومادتها اللطيفة. إني أشارك في هذا الزواج. وسأشارك في زيجات كثيرة دون أن أتزوج قانعة من هذا كله بأحلامي المحرقة. يا لها من فتاة مليحة وسعيدة. تكاد السعادة يتوهج في عينيها، اليوم تجهز الحرير، وغدا تنتظر الحبيب، وتتنسم انفاس الأمومة الحارة تهفو عليها من أفق وردي. طالما حلمت بهذا وأبي يقول لي إن الخفة أنفس من الجمال، ثم بلغت الثالثة والعشرين بين الاشفاق والرجاء، وبموته مات الرجاء، لماذا خلقت هكذا دميمة؟ لماذا لم أخلق كإخوتي الذكور؟ ما أجمل حسنين، وحسين، حتى حسن، إني ميتة كأبي، وهو في باب النصر وأنا في شبرا»[1].

ووفقا لرأي جيرار جينات الذي يرى بأن المجال يوجد في الملفوظات والمنطوقات[2] فإن الفنان هنا لا يتعامل مع المجال المكاني بذاته أو لمجرد الضرورة بقدر ما يتعامل معه باعتباره تصويرا لغويا يشكل معادلا حسيا ومعنويا للمجال الشعوري والذهني لشخصية نفيسة في هذا الموقف الدرامي الذي تبدو فيه وهي تبحث عن معنى لشقائها وانحدارها في نفس الوقت الذي تبدو فيه موضع تحقيق لسعادة الآخرين. وارتباطنا بهذا المعنى

(١) رواية بداية ونهاية ص ٦٨/ ٦٩/ ٧٠/ ٧١.

(٢) Gerard Genette, Figure I (L'espace et Langage) é p. 103.

المزدوج في شخصية نفيسة يتم في جزء كبير منه من خلال طريقة وصف الاشياء الحسية، وبالذات طريقة وصف أثاث الحجرة على هذا النحو التصويري الذي تبدو فيه نفيسة وكأنها تحاول أن تنتزع من هذه الأشياء ما تبدو به من بساطة والفة وارتياح وانتظام: «وجدت نفيسة نفسها في حجرة متوسطة الحجم، قامت على جانبيها كنبتان كبيرتان وبضعة مقاعد، أما أرضها ففرشت ببساطة اسيوطي كما تحاول أن تنتزع منها الاحساس بالتوازن والتواصل بين داخل الحياة وبين خارجها: «وفي جدارها المواجه لمدخلها شرفة تطل من الدور الرابع على شارع شبرا» و«الظاهر أن الحجرة كانت معدة لجلوس الاسرة في أوقات الفراغ كما يستدل عليه من وجود الراديو بداخلها على كثب من الباب» فالفنان هنا يقذف بالشخصية في هذا الحيز المكاني من زاوية نظر عدم وعيها بنفسها في مرحلة الماضي القريب كما يعطينا هذا الاحساس استخدام هذه الجملة «وجدت نفيسة نفسها في حجرة متوسطة الحجم». ثم تتنادى جزئيات المكان هنا وصفيا من زاوية نظر شخصية نفيسة التي تبدو وكأنها تبحث عبر الاشياء عن معنى تنتزعه منها، ولكن ذلك لا يستمر طويلا حيث تتحول زاوية نظر نفيسة المثبتة في الاشياء من مجال البحث عن معنى إلى مجال وعيها بموقفها هي إزاء هذا المعنى المجالي المسند إلى شخصية غريبة، هي صاحبة هذا البيت الوادع الآمن الملآن «جئت لك بزبونة ملآنة، عروس ومن أسرة كريمة، فأرجو أن تخيطي ثيابها بما تستحق من عناية علها تفتح لك مغلق الابواب» وحين يصل الأمر بنفيسة الى هذا الحد من الوعي بالذات والتعرية الداخلية حيث تتراجع زاوية نظرها الموزعة عبر الاشياء من خلال هذا الصوت الداخلي المستعاد، ينشط عنصر التقابل والتوازي بين المظهر الحسي المرئي الخارجي وبين واقعها الشعوري الداخلي حينا ثم بينها وبين عناصر أخرى خارجية مثل صورة الفتاة وصورة الأقمشة حينا آخر.

وهذا التقابل المكاني بين خارج نفيسة وبين داخلها حينا ثم بين

خارجها وبين هذه الفتاة حينا آخر يضغط وينحسر في موضع آخر، بحيث يأخذ حيزا متجاذبا الى حد التداخل من خلال هذه الوحدة السردية المتعاقبة على نحو تبدو فيه الكلمات إيقاعيا وشكليا وهي تتنادى للاتحاد «وحلت العروس عقدتها فانحسرت عن كوم من الحرائر مختلفة ألوانها وأدركت نفيسة من النظرة الأولى أنها أقمشة للثياب الداخلية». فاللغة هنا تخضع إلى نوع من التوازي المتجاذب بين صورة العقدة وهي تنحسر عما بداخلها من جرائر وبين زاوية نظر نفيسة المسقطة على «الوظيفة الداخلية» لهذه الأقمشة، على نحو تعطي فيه هذه الكومة من الحرائر معنى مفارقا، يتجلى وجهه الأول في زاوية نظر شخصية نفيسة إلى هذا الشيء الذي يرمز إلى الحياة السعيدة، كما يرمز إلى الخصب والنمو والاستمرار لوروده في سياق التحضير للزواج، في حين يتجلى وجه المفارقة الثاني المناقض لهذا في اعتبار هذا الشيء الحسي المادي مجالا عكسيا تقرأ فيه نفيسة معنى انحدارها أو معنى موت الحياة في نفسها، وفي نفس اللحظة والزاوية التي تنسج فيها هي بأعصابها ومشاعرها معنى الحياة الوادعة الآمنة لغيرها.

هذا البناء المكاني المفارق لشخصية نفيسة لا نرتبط به لغويا هكذا دفعة واحدة وعلى مستوى لغوي واحد فهو يبدأ بنوع من العرض الوصفي للحجرة ومحتوياتها على نحو قد أجلت فيه أبعاد شخصية نفيسة المباشرة لتشغل صورة المكان وصفيا أكبر حيز ممكن، ولكن الاستعراض الوصفي للمكان هنا (حجم الحجرة - مساحتها - نافذتها - صالتها الصغرى والكبرى) وللأشياء المحتوية عليها (الكنبتان - المقاعد - البساط - الراديو) ليس مجرد استعراض وصفي مقصود لذاته بحيث يمكن أن يقال عنه أنه مجرد إطار خارجي، وإنما هو امتداد حسي إيحائي لزاوية نظر نفيسة المرجأة، والتي يبدو من خلالها استعراض هذه الأشياء المادية وكأنه تمهيد إيحائي لخلق ذلك المعنى المفارق الذي صورته اللغة من خلال علاقة

الشخصية بالحرير. وهذه العلاقة تبدو في مرحلتها الأولى خاضعة للتوازي المتجاذب بين هذا الشيء المادي المعنوي وبين زاوية نظر نفيسة إليه، ثم تأخذ طريقها نحو التداخل الحسي والمعنوي الذي لا نرتبط فيه بشخصية نفيسة كطرف وبهذا الشيء الحسي كطرف ثان. ولكننا نرتبط بها شعوريا وحسيا على نحو أصبح فيه الحرير جزءاً لا يتجزأ منها. وبهذا المعنى تصبح هذه العلاقة، علاقة حب وتواد وإجلال، حيث تتداخل مجموعة من القوى الادراكية وتركز في هذا الشيء النفيس الذي بدا وكأنه كائن حي يدعو الى التفكير والنظر واللمس في «. . وراحت تتفحص الاقمشة وتتحسسها» كما يدعو إلى الانصات والمحاورة من خلال التقاطع اللغوي الحواري الذي يبدو فيه ها هنا مجال استقبال نفيسة مشغولا بالحرير ولمعانه. وهذا ما يفسر غياب الصوت اللفظي الحواري المفترض من طرف نفيسة، وهو غياب امتصته قراءة نفيسة الصامتة والمتحركة لهذا الشيء الحسي المعنوي المفارق الذي يؤدي وظيفته داخل تيار شعور نفيسة على نحو تتبادل فيه مختلف حواس التلقي والادراك لنفيسة هذه الدلالة المزدوجة المفارقة بواسطة الافعال والاسماء والصفات مثل «التفحص - التلمس - امتلاء الأنف برائحة الحرير - الانزلاق - الاشتهاء والالم) ولكن لحظة اتحاد نفيسة الشعوري في هذا الشيء الذي تبدو فيه لغويا وهي تحاول أن تنتزع منه معنى الاحساس بالسعادة، لا تدوم طويلا وذلك حين يتحول استخدام هذا الشيء لغويا وعلى نحو من التداعي الى الخلف من مجال العلاقة الحسية إلى مجال العلاقة الذهنية واللاشعورية، حيث تبدو نفيسة وهي تتأمل نفسها في صورة الحرير مرتبطا بضياعها الزمني وبتآكل وتداعي الحياة في أعماقها في الوقت الذي تصنع منه هي الحياة السعيدة المتواصلة لآخرين. وباختصار شديد تبدو شخصية نفيسة من خلال هذا البناء اللغوي التصويري في هذا الحيز المكاني وبواسطة هذا الشيء الحسي المعنوي ذي الدلالة المفارقة (وهو الحرير) امتدادا لرؤية الموت أو بمعنى

آخر فإن وعي نفيسة بالحياة يتم في حدود هـذه الرؤيـة الامتداديـة، رؤية الموت.

ومن أهم المجالات المكانيـة الأخرى التي يتم فيهـا تصويـر صيرورة هـذه الشخصية، ذلـك المجال الانحـداري الـذي يصـور عـلاقـة نفيسـة الموؤودة بـ « جابر سلمان ابن البقال » كرغبة منها في حب الحيـاة والتعلق بخيوطها الرفيعة المتـوارية خلف إحسـاسها بضيـاع الزمن وببشـاعة وقبـح التكوين الخلقي لها[1]. هذا المجال المكاني اللغوي التصـويري يشكـل في مجمله جوا أو مجالا شعوريا قاتما يـرهص بأن تشبث نفيسـة وتعلقها بـالحياة من خلال هذه العلاقة التي لا يشيـع فيها إلا الـظلام والخلاء والاحسـاس بالمتاهة، لن ترى طريقها إلى النور. وبشيء من التفصيل يمكننا التعبير عن ذلك على أساس العلاقة المجاليـة المكانيـة المهيمنة في بنـاء شخصية نفيسـة هنـا وهي نوعـان: أحـدهمـا وصفي حسي يتجـلى في تعلق نفيسـة بصفـة الظلام وإحساسها بالالفة والاستمرار إزاء هذه الصفة والثانية ذات امتـداد فـراغي، كما يبـدو ذلك في انجـذاب نفيسة الشعـوري وارتباطهـا بالخـلاء والفراغ الذي يشمل الطريق ومن خلال صورة الشقة الخالية التي يدعـوها إليها «جابر سليمان البقال» تحت ستار الأمان.

إن هذا الظلام الذي تتعلق به نفيسة، تعلقا اليفا، وهذا الانجذاب الداخلي نحو «الخلاء» و«الفراغ» قد تم توظيفه في لغـة تصويـرية حسيـة، خرجت من خلاله شخصية نفيسـة من دائرة الخصـوص إلى دائرة العمـوم ومن دائرة الجزئي المحلي المجدد، إلى دائرة الحس الانساني الكلي، فشوارع شبـرا التي يرين الـظلام عـلى جنبـاتهـا وفي أرجـائهـا، لا معنى لهـا إلا إذا أحسسنـا بها عـلى أنها شوارع شعـورية داخـل أعماق نفيسـة أو هي ذلك

---

(١) أنظر رواية « بداية ونهاية » ص ٩٧ ـ ١٠٥ .

الصوت الداخلي الواهي الذي يصور تعلق هذه الشخصية بالحياة من خلال بحثها عن معنى وعن موقع لنفسها في شخص «جابر سلمان جابر» ابن البقال. ونتيجة وأد تلك العلاقة القائمة في جنح الظلام تتحول شخصية نفيسة إلى مدار انحداري آخر تمارس فيه الحياة باعتبارها مجرد ضرورة يشيع فيها الظلام وتحتويها مجالات «الخلاء» في أعماق الصحراء حينا وفي المجالات التي تفوح منها رائحة الانحراف والتردي والمهانة وتتراقص حولها من حين لآخر أشباح نهاية مأساوية محققة حينا آخر[1] وهذا بالفعل ما تم حدوثه من موقع بناء هذه الشخصية، حيث يموت معنى الحياة في أعماقها بعد انقطاع هذا الخيط الرفيع الذي تشبث به ذات يوم ممثلا في شخص «جابر سلمان البقال» الذي أوقع بها تحت ستار الايهام بالزواج واستلب منها صفة «الحصانة» ثم تركها مجرد رغبة هائمة تبحث عن الحياة من بابها غير المشروع إلى أن تدفع ثمنها على نحو غير مشروع أيضا حين تلتقي مجمل المجالات الثلاث السالبة: مجال خط سير شخصية حسنين الذي يأخذ منحى تصاعديا الى فوق، ومجال خط سير شخصية نفيسة الذي يأخذ منحى إنحداريا إلى تحت ومجال خط سير شخصية حسن الذي يبدو وكأنه متاهة «معتمة قارة»، يعطي فيها الاطار المكاني الخارجي أو الداخلي، الاحساس بالضيق والاختناق والتآكل كما يبدو ذلك في هذه الصورة المكانية المعبرة «... ثم اهتدى إلى عطفة جندب وهو على حال من التشاؤم مؤلمة، وجدها عطفة ضيقة متعرجة، تقوم على جانبيها بيوت متداعية، وتسطع في هوائها الفاسد رائحة السمك المقلي وتكتظ بالمارة وعربات اليد، وتتجاوب في جوها نداءات الباعة تتخللها شتائم ونحنحات متحشرجة وبصقات غليظة، ثم تأخذ أرضها المغطاة بالاتربة ونفايات الخضر وروث الدواب في الصعود تدريجيا حتى

---

(١) رواية بداية ونهاية ص ١٣٦ - ١٤٢ - ١٦٣ - ١٦٨ - ١٦٩ .

خيل إليه أنها في النهاية مقامة على سفح تل.

ومضى الشاب الى البيت رقم ١٧ وهو بيت قديم من دورين يلفت الانظار بضيقه فكأنه عمود ضخم وقد جلست غير بعيد من مدخله بائعة دوم ولب وفول سوداني فدخل كالمتردد وارتقى سلما حلزونيا بغير درابزين وقد زكمت أنفه رائحة نتنة صاعدة من بئر السلم حتى انتهى إلى الدور الثاني وطرق الباب... فدخل في شيء من الارتباك وسرعان ما تطاير إلى أنفه عرف بخور طيب بدا عذبا مريحا عقب رائحة بئر السلم ووجد نفسه في دهليز شبه مظلم تكتنفه حجرتان واحدة إلى يمين الداخل والأخرى في مواجهته وإلى اليسار المرافق. وابتسم حسين إلى أخيه وقال كالمعتذر:

ـ هل أتيت مبكرا؟... الساعة الحادية عشرة

فتثاءب حسن طويلا ثم قال ضاحكا:

ـ إني استيقظ عادة حوالي العصر المغنون ليلهم نهار ونهارهم ليل... ودخلا حجرة صغيرة تكاد تقسم مناصفة بين فراش وصوان بينهما إلى الجدار الداخلي كنبة علقت فوقها على الحائط صورة كبيرة تجمع بين حسن وامرأة لحيمة عميقة السمرة قد اعتمدت منكبه بساعديها المشتبكتين»[١].

فالمكان كتصوير لغوي حسي هنا، يشكل عالما من العلاقات الدلالية المتضامنة، التي تجاوز فيها الاستعمال اللغوي لمختلف هذه الجزئيات الحسية المكانية، مجرد الوصف الخارجي الذي لا يتجاوز مستوى اعطاء الاحساس بالفقر الذي يهيمن على هذا المشهد المكاني الشعبي المتميز بنظام التداعي والاكتظاظ، الى اقامة صورة حسية دلالية، تبدو فيها مختلف العلاقات اللغوية وكأنها تمارس إستحضار شخصية حسن من

---

(١) رواية بداية ونهاية ص ١٨٦ ـ ١٨٨.

خلال مجمل الصفات المجالية المسندة الى أسماء هذه الأشياء المكانيـة، على نحو يمكن أن يدخل فيه هـذا التصويـر الحسي المكاني تحت المفهـوم الذي يرى «أن المجال هو الذي يتكلم وأن حضوره متضمن ومتضمن في قاعـدة الرسالة أكثر مما هو كذلك في محتواها»[1]. فكل العلاقات التصويـرية التي نستقبلها هنا، تخضع إلى مبدأ التضامن فيما بينهـا حول عـدة معاني جـزئية متجانسة تنتظمها ثلاث وحدات مكانية أساسية هي:

١ - مجال العطفة الخارجي: ويتميز بـ« الضيق - التداعي - الاكتظاظ - التلوث - الفوضى ».

٢ - المجال الهندسي الخاص بالبيت: ويتميـز بـ« القدم - التـآكل - العفونة».

٣ - المجال الفراغي الـداخلي للشقـة: ويتميز بـ« ممـارسة الحيـاة في السـر والخفاء من خـلال الفضاء الـداخلي للشقـة الـذي يبـدو عبـارة عن «متاهة معتمة» لارتباطه بكلمة «دهليز» وبصفة (الـظلام) حينا ومن خـلال الصفة المكانيـة الزمـانية الـواردة على لسـان حسن «. . . إني استيقظ عادة حـوالي العصـر. المغنـون ليلهم نهار ونهارهـم ليـل» حينـا آخـر. ولكن مـا الـدلالة الكليـة التي تصب فيها كـل هذه العـلاقـات اللغـويـة الـوصفيـة التصويرية؟ لكي يمكن الوصول إلى ذلك علينا أن نضيف إلى هذه الصورة المكانية الوصفية لشخصية حسن، صورة مكـانية أخـرى من خلال عـلاقة هذه الشخصية التي تمـارس حياتهـا في دائرة الـظلام وخارج حـدود المنطق والمشـروع - المتعارف عليـه على الاقـل - بعلاقـة الشخصية الـرئيسيـة فيـما يلي[2].

---

(١) جيراد جينات «المجال واللغة» ص ١٠٢.
G. Genette, Figures I, p.102, «espace et langage».

(٢) بداية ونهاية ص ٢٣٥ - ٢٣٧/ ٣٨ - ٢٤٠/ ٢٤١ - ٢٤٢.

والمجال المكاني من حيث هو أشكال هندسية أو امتداد فراغي أو شيء حسي مثل الرائحة، هو نفس المجال المكاني الذي رأينا صورته في النص السابق (نفس العطفة ـ نفس البيت وقد أضيفت إليه هذه المرة صفة «القذارة» ـ نفس الرائحة العفنة المنبعثة من بئر السلم ـ نفس السلم الحلزوني) ولكن هناك عناصر و«علامات» و«صفات» جديدة ظهرت هذه المرة، على نحو أشد التصاقا بأبعاد شخصية حسن نفسها، وهي «عناصر وعلامات» و«صفات» يتم استخدامها لغويا من موقع زاوية نظر شخصية حسنين على نحو من «التتابع الوصفي المتقاطع» الذي جعل منها داخل زاوية نظر الشخصية الرئيسية نوعا من البناء المتسائل سلبيا حول صيرورة شخصية حسن، ولكنه تساؤل يحمل الجواب ضمنيا في صفة هذه العناصر والعلامات التي تعطينا تحديدا كافيا لما صارت إليه هذه الشخصية ـ وهي على وجه التحديد: (حسن الرويسي ـ ظهور المرأة المبتذلة ـ تسلل مجموعة من الرجال المشوهي الوجوه ـ تبادل ذكر السفر إلى السويس بينهم وبين حسن ـ الندبان الكبيران في عنق حسن ـ ارتياح حسن لذكر ضباط الجيش ونفوره من ذكر ضباط البوليس) فكل هذه الوحدات المكانية الخاضعة هي أيضا لمبدأ التضامن والتوافق، تؤدي مع ربطها بمختلف الوحدات المكانية الوصفية لشخصية حسن في الصورة السابقة لهذه، معنى كليا ذا دلالة مفارقة، يتجلى وجهها الأول في أن هذه الشخصية قد أصبحت تمارس دورها في الحياة في دائرة «المجهول» والمشبوه والمنكور ووفقا لمنطق عدم الوعي بضوابط ومقاييس دائرة الحياة المعلومة والواضحة والمشروعة، وهذا معناه أن هذه الشخصية، على بساطتها وسذاجتها، قد أدركت أنه لا معنى للتعلق بالحياة من بابها المشروع والعرفي ما دام صوت ومعنى العدل غائبين في واقع الحياة الانسانية، كما أدركت نتيجة لذلك أو أسند إليها ذلك الادراك من طرف الفنان، أنه ما دام غياب هذا المعنى يعني الشقاء بل ويعني «الموت البطيء» ـ وخاصة في وضع كوضع هذه الشخصية ـ فإن

الخروج عن دائرة هذه الحياة والتنكر لمشروعيتها الزائفة وعدم الوعي بمنطقها العرفي أو الأخلاقي، هو الذي يعطي للحياة معناها المفارق لا بالنسبة لهذه الشخصية فحسب وإنما بالنسبة لكل الناس. ومن هذه الزاوية فشخصية حسن تكشف مفارقة الحياة المشروعة من خلال ما هو غير مشروع.

والوجه الثاني المفارق لهذا هو أن تكون هذه العجينة الملفوظة التي تفوح منها رائحة المنكور والمشبوه والاجرام والتعفن، هي نفس الخميرة التي يصنع منها طموح وتطلع شخصية حسنين وبحثه عن معنى للحياة يؤكد من خلاله ذاته وفقا لزاوية نظر امتدادية أفقية تبدو فيها كل المجالات المكانية المتحققة في حياته الواقعية، مخترقة ومتجاوزة إلى مجال البحث عن شيء وعن معنى ما لا ينتهي عند مجال مكاني بعينه، ذلك أن المكان سواء أكان أشكالا هندسية بالحجم أو الامتداد أم كان أشياء وعلامات وإحساسات مختلفة كالالون والروائح، لا معنى له في ذاته من موقع بناء الشخصية الرئيسية على وجه الخصوص ولكن أهميته الاساسية والثابتة تتمثل في كونه تصويرا لغويا، تترجم من خلاله حسيا أو شعوريا أو ذهنيا أو كل هذه الأشياء متفاعلة، تلك الرؤية الفنية الكلية، رؤية البحث عن العدل المفقود من خلال نسج مجمل العلاقات الموجودة فيما بين كل من الشخصية الرئيسية والشخصيتين المقابلتين لها عكسيا (نفيسة، حسن) على وجه الخصوص.

يقول نجيب محفوظ في سياق البناء المكاني للشخصية الرئيسية من خلال مجال مكاني دائري وضعت فيه عبر مختلف تحولاتها الروائية الحاسمة:

« وفي عصر اليوم نفسه مضى إلى فيلا أحمد بك يسري بشارع طاهر. والواقع أنه كان يندفع بحيوية هائلة نحو الأمل الذي ركز فيه

حياته جميعا. فأما الحرية أو الموت. وجلس في السلاملك ينتظر البك مسرحا طرفه في أطراف الحديقة أو في الشطر الامامي منها على الاصح. وكان مشتت اللب، فرآها رؤية غامضة، وتنقل بصره الشارد بين نخيلها الرشيق المنغرس وسط دوائر من الحشائش المنسقة سورت بنبات الشيح وانتشرت في رقاعها شجيرات الورد على هيئة أهلة. وارتاح لحظة من أفكاره فاستقر ناظره على دائرة حشائش كبيرة تتوسط المكان ما بين مدخل الفيلا والسلاملك فاستسلم اليها فارا من قلقه. وكانت تنبثق من وسطها نخلة قصيرة ذات جذع أبيض ترف عليها روح الطفولة. وتغشى سطحها شجيرات الورد بوفرة حتى تماست أغصانها وتعانقت أزهارها فامتزجت في هالة كبيرة انتقلت عليها الحمرة والخضرة والصفرة في وئام وائتلاف وسلام. وابتسم وهو لا يدري. وكان الظل قد زحف على أرض الحديقة وما وراءها من الطريق ولاحت آثار الشمس المائلة في أعلى الدور على الجانب الآخر للطريق ولكن الهواء هفا مائلا للسخونة مفعما بعرف الياسمين الجاثم على سور الفيلا. وورد على خاطره هذا السؤال «هل يمكن أن أقتني يوما فيلا كهذه؟ وتخيل الحياة فيها ما بين المخدع والحديقة وما يتبعها عادة من سيارة وأسرة محترمة. هذه هي المرة الثانية التي يزور فيها فيللا أحمد بك يسري، وفي كلتا المرتين انفجر في صدره بركان من الطموح والسخط والتلهف على متع الحياة النظيفة المحترمة. وكان أخوف ما يخافه أن ينحصر في حياة كحياة حسين فيقطع عمره ما بين الدرجتين الثامنة والسادسة بلا أمل ناظر. في الحياة متع عالية وهواء نقي وينبغي أن يأخذ نصيبه منها كاملا. وتوقف عن التفكير فجأة حين لمح دراجة تمرق من الجانب الأيسر للحديقة وعليها فتاة. وكانت الفتاة توجه الدراجة في حذر على مماشي الفسيفساء بين دوائر الزهور فاستغرقها الحذر عن النظر فيما حولها. كانت في السادسة عشرة ترتدي فستانا أبيض هفهافا وتعصب رأسها بإيشارب منمنم، ذات قامة نحيلة وصدر ناهد وبشرة نقية. وقد

أعجله النظر إلى ساقيها المدملجتين اللتين تتناوبان الارتفاع والانخفاض فلم يكد يتبين وجهها، واختفت وراء جناح الفيلا الأيمن قبل أن يستدرك ما فاته منها. وثار في عينه اهتمام ويقظة. إذا لم تكن هذه كريمة أحمد بك فمن تكون؟ وابتدرت مخيلته تستدعي صورة بهية بجسمها اللدن الممتلىء ووجهها البدري. شهية جميلة ولكنها ليست من هذه الرشاقة في شيء! ثم ذكر أخته نفيسة فعجب للاختلاف البين بين مخلوقات من جنس واحد، ثم شعر في قلبه بغمز ألم وعطف وعاد إلى نفسه، فوجد فيها من فتاة الدراجة أثرا يشبه الأثر الذي تركته الحديقة والفيلا ونجفة بهو الاستقبال، طموحا وثورة وسخطا! «ما أجمل أن أملك هذه الفيلا وأنام فوق هذه الفتاة» ليست شهوة فحسب ولكنها قوة وعزة. فتاة مجد تتجرد من ثيابها وترقد بين يدي في تسليم مسبلة الجفون وكأن كل عضو من جسدها الساخن يهتف بي قائلا «سيدي . . . هذ هي الحياة. إذا ركبتها ركبت طبقة بأسرها!»[1]. يمكننا تقسيم هذه الصورة الحسية المعنوية إلى أربع مقطوعات لغوية تصويرية هي على وجه التقريب:

١ ـ التصوير السردي الوصفي: من بداية النص الى: . . . فاستسلم اليها فارا من قلقه» حيث مجمل العلاقات اللغوية هنا بين الشخصية وبين المكان ذات طابع بصري متحرك.

٢ ـ التصوير الوصفي المعنوي: حيث مجمل العلاقات اللغوية هنا حسية معنوية متراكبة أو متداخلة وهي تبدأ من: «وكانت تنبثق من وسطها نخلة الى . . . ولكن الهواء هفا مائلا للسخونة مفعما بعرف الياسمين الجاثم على سور الفيلا.

٣ ـ التصوير الذهني لدلالة المكان المثار سابقا عن طريق التصور:

---

(١) رواية بداية ونهاية ص ٢٤٣ ـ ٢٤٥.

من «وورد على خاطره الى . . . وينبغي أن يأخذ نصيبه منها كاملا».

٤ ـ التصوير الوصفي المنبثق من الداخل: ويبدأ من: «وتوقف عن التفكير فجأة إلى آخر هذا النص.

لابراز وحصر أهم السمات العامة التي تمثلها هـذه الصورة المكـانية التي يمكن أن نتناول مستوياتها بشيء من التفصيل على النحو التالي:

١ ـ إن مجمل العلاقـات اللغويـة التي تصوز بـواسطتهـا الشخصيـة مكانيا في هذه المقطوعة تبدو ـ في مستواها الظاهر عـلى الاقل ـ ذات مجـال بصري مرئي، وهي تتـم لغويا عـلى نحو من التصـوير السـردي الوصفي (في وقت واحد) تتضامن فيه مجموعة من الأفعال «الممـطوطة» حـول بحث الشخصية بواسطة توزيع الارسال البصري لها في عدة اتجاهات، عن مجال مـركزي قـار في هذا الحيـز المكاني لتفـريغ شحنتهـا الشعـوريـة والـذهنيـة المتوترة، كـما يمكن أن يتضح لنـا ذلك في تـوزيع مجمـوعة الأفعـال الواردة ضمن هذه العلاقـات اللغويـة الوصفيـة التي يتم من خلالهـا تكوين هـذه الصورة المكانية المرئية باعتبارها تجسيدا حسيا لمستوى آخر غـير مرئي يلوح في أفق حسنين الذهني والشعوري. ذلك أن فعل الارسال البصري الموزع في عدة اتجاهات هنا لا يرتبط بالاشياء في ذاتها باعتبارها شيئا موضعيا قائما وإنما هناك تجاذب بين مجموعة الافعال البصرية الثلاثة المرسلة عبـر الاشياء وهي: «مسرحا طرفه» «رآها رؤ ية غامضة» «تنقل بصره الشارد» ومجموعـة الافعـال ذات المجـال النفسي المتـولـدة عن المجمـوعـة الأولى «ارتـاح» «فاستقر» «فاستسلم» وبين صفات الأشياء المعنوية والشكليـة. وذلك على نحو قد ألغيت فيه «وقائعية وموضوعية» المكان الخارجي ليصبح مجالا لخلع واسقاط دلالات ومعاني قائمة في عالم حسنين الشعوري والذهني والعاطفي فارتباط سرحان البصر ـ تسريح البصر ـ بالشطر الامـامي من الحديقـة هو ارتباط بصفة «الامامية» أو«الامـام» أو «ذلك الكـائن المعلق وغير المتحقق»

الذي يتطلع إليه حسنين ويلاحقه في كل موقع من مواقع بنائه المكاني أو الزماني، ويكتسب هذا المعنى مشروعيته حين نضعه أيضا في السياق الذي وضعت فيه الشخصية وهو سياق الرجاء، رجاء حسنين من البك أحمد يسري أن يسنده في الالتحاق بمدرسة الكلية الحربية كما أن تنقل البصر مع صفة «الرشاقة» المسندة للنخيل و«الانتظام» المسند للحشائش والورود حينا وقد انتظمتها جميعا صفة شكلية هي هيئة الأهلة حينا آخر، كل ذلك يبدو وكأنه يصب في تصوير وإخراج ذلك المعنى اللامرئي، معنى البحث عن خصب الحياة واستمرارها وقابليتها لأن تعاش وتتقبل وتحتمل، وهو معنى تتباثه هذه الصفات المخلوعة على الاشيآء المكانية هنا بدءاً بصفة «الامامية» المرتبطة بالحديقة ومرورا بصفتي «الرشاقة» و«الانتظام» المرتبطتان بالنخيل و«دوائر الحشائش والورود» وانتهاء عند تمركز واستقرار مجال الارسال البصري في نقطة معينة يتم فيها نوع من الاحتواء المكاني للشخصية نتيجة توافق وانسجام العلاقات القائمة بين امتداد زاوية نظرها وبين المجال المكاني الحسي والمعنوي المرسلة عبره كما يمكن أن نحس بذلك في هذا التعاقب «وارتاح لحظة من أفكاره فاستقر ناظره على دائرة حشائش كبيرة تتوسط المكان ما بين مدخل الفيلا والسلاملك فاستسلم اليها فارا من قلقه».

٢ ـ وإذا كانت العلاقة في المقطوعة السردية الوصفية الأولى بين المجال المكاني وبين الشخصية قد اتخذت شكل العموميات المختصرة التي يبدو فيها ظهور الأشياء الحسية على نحو ملازم لظهور زاوية نظر الشخصية نتيجة وجود بعض الأفعال مثل : (تسريح الطرف ـ تنقل البصر ـ استقرار النظر) فانها في المقطوعة التصويرية الوصفية الثانية ، تأخذ صفة الخصوص بدل العموم كما هو الحال في الجزء الأول وذلك بواسطة الاخراج الوصفي الرمزي للمستوى الحسي ممثلاً في صورة « النخلة » وفي كل الجزئيات الحسية والمعنوية المعلقة عليها مثل (البياض ـ روح الطفولة ـ

شجيرات الورد المتعانقة الممتزجة في مستوى لوني متداخل - الظل الزاحف - آثار الشمس - الهواء الذي يهفو مفعماً بعرف الياسمين) على نحو تصويري تتضامن « وتتشاكل » فيه كل هذه الجزئيات هو لتشكيل صورة هذه النخلة وقد خرجت من حجمها الطبيعي كنخلة عادية لتصبح بذلك رمزا للنخلة الام التي يمكن أن توجد في وعي كل إنسان ، انها - النخلة - رمز لمعنى الحياة التي يجب أن تكون وليستظل بها كل الناس ببساطة النخلة هنا رمز لمعنى العدل المفقود الذي يبحث عنه حسنين من خلال طموحه .

وهذا التشخيص والتجسيد المركب الذي تأخذ فيه النخلة قوام ومعنى الكائن الحي المعادل للحياة ، يتم بواسطة « ادماج » وتركيب كلي لمختلف العلاقات اللغوية التصويرية في بعضها من حيث الأفعال والأسماء والصفات والقرائن اللغوية الأخرى التي تتمثل وظيفتها في ربط مختلف أجزاء وأعضاء الهيكل اللغوي ببعضها ، كحروف الجر والعطف والوصل وغيرها من العلامات الأخرى التي تدخل تحت مستوى « العلامات الصوتية واللفظية البسيطة ».. وإذا « كانت مفردات عصر ما ، أو عمل ما ، ليست أبداً تدويناً جامداً ينسخ مجموعة من الأشياء والمفاهيم ، لكنها شكل حيوي يجزىء الواقع على طريقته الخاصة على نحو يدل على شيء آخر غير « شيئيته » حيث كل كلمة تأخذ قيمتها ليس فقط لعلاقاتها الرأسية والعمودية . . . لكن بعلاقاتها الجانبية التي تجمعها بمجموع عناصر مجالها الدلالي »[1] فقد وظف البناء المكاني لغوياً في هذه المقطوعة على نحو رشحت فيه المنظورات الحسية الخارجية لتصبح دلالة ومعنى أكثر مما هي شيء محسوس ، فالفنان هنا يصف البعد المكاني وفي ذهنه لا وعي

---

(١) المجال واللغة ص ١٠٥ صمن كتاب «صورة» جيرارد جينات .

G. Genette, Figures I, p.105, -espace et langage».

الشخصية ، أو هو بمعنى آخر يتعامل لغوياً مع هـذه الأشياء لا كـما هي أو كما يريدها هو أن تكون ولكن كما هي وكما يجب أن تكـون من زاوية نـظر الشخصية المؤجلة أو الموضوعة هنا في زاوية الظل على نحو يبدو فيه المكان وقد ناب عن حضور البعد المرئي والمباشر للشخصية .

٣ ـ في هذه المقطوعة تأخذ اللغة شكل الوصف التصوري ، بحيث يبـدو هنا صـوت الراوي عـلى نحو بـارز ، كما يختفي الاحسـاس بالمكـان ليحل محله الاحساس بدلالته الذهنية لشخصية حسنين كما يراها الراوي ، فعـلى الرغم من أن الـراوي هنا يـوهمنا في بـدايـة هـذا الجـزء يتلقى لغـة الصوت الداخلي المباشر من خلال الجملة التالية « هل يمكن أن أقتني يومـاً فيلا كهذه » إلا أن هذا الاحساس ينقـطع حينما نفحص مجمـل العلاقـات اللغوية المنصبة على الشخصية هنا وأظهرها جميعـاً هو اسنـاد الشخصية إلى الغائب من خلال الأفعـال والضمائـر التاليـة : « تخيل ـ يـزور ـ ينحصر ـ يخـاف ـ يقطع ـ يـأخذ » « خـاطره ـ صـدره ـ عمره ـ نصيبـه » وإذا كانت الشخصية من خلال هذين الوضعين اللغويين اللذين تبدو فيهما مسندة إلى الغائب وموضوعا لاجراء اللغة من طرف وسيط خارجي هـو الراوي عـلى نحو ربما بـدت فيه وكـأنها تخبر عن أثـر المكان في الشخصيـة ذهنياً ، فـان السؤال الذي لا بد أن يطرح نفسه هـو : ما العـلاقة التي تـربط بين لغـة الراوي وصوته هنا وبين ما تفكر فيه الشخصية ؟

يمكننا للوهلة الأولى أن نلاحظ أن مجمل العلاقـات الجزئيـة القائمـة هنا بين لغة الراوي وبين صورة الشخصية تحكمها وتنسج خيوطهـا علاقـة اكلية أشد ما تكون قرباً من رؤ يـة الشخصية نفسهـا وهي تتمثل في رجـاء الشخصيـة ورغبتها في الامتـلاك من خـلال الجملة المتسـائلة التي يضعهـا الراوي على لسانها :

« هل يمكن أن أقتني يوما فيلا كهذه ؟ » ومن ثمة فإذا كانت الشخصية مسندة إلى الغائب من خلال الأفعال والضمائر التي سبقت الاشارة إليها ، على نحو يبدو فيه الراوي هو الذي يجري الحديث حولها ، فهي حاضرة على نحو ما ، في أسماء أشياء هذا المجال المكاني المتصور .

٤ ـ ويعود الفنان إلى تحريك شخصيته في اطار العلاقة الحسية الخارجية للأشياء والدلالية المعنوية من خلال صفات معينة لهذه الأشياء في المقطوعة الرابعة من هذا النص ، والجزء الأول من هذه المقطوعة يمثل صورة حسية متحركة لهذه الفتاة على نحو يستدعي إلى الذهن مباشرة صورة تلك النخلة ، المعنى والرمز التي سبقت الاشارة إليها . وذلك من خلال اسقاط زاوية نظر الشخصية على أبعاد مكانية معينة لهذه الفتاة « مماشي الفسيفساء » فيما يتصل بالمجال الموقعي لها ، « الفستان الأبيض الهفهاف » « الايشارب المنمنم » فيما يتصل بمجال الأشياء « اللباس » و« القامة النحيلة والصدر الناهد والبشرة النقية » فيما يتصل بالمجال الشكلي لجسمها ، وكما هي عادة هذا الفنان في تكوين وخلق صورة متعددة الأبعاد لشخصياته ، فانه يحول لغويا ، في الجزء الثاني من هذه المقطوعة ، وضع الشخصية من ذلك المنظور الحسي الذي تهيمن عليه الرؤية الوصفية الخارجية ، إلى المجال الشعوري الداخلي الذي توضع من خلاله في سلسلة من المثيرات الشعورية والذهنية والحسية ، على نحو شكلت فيه مجتمعة رؤية مكانية منبثقة من الداخل .

وتبدأ هذه السلسلة الشعورية التي تأخذ فيها اللغة منحى باتجاه منطقة التجمع والترسب الداخلية ، على نحو من التساؤل التعبيري الصامت المتحرك في آن معاً « وثار في عينيه اهتمام ويقظة إذا لم تكن هذه كريمة البك أحمد يسري فمن تكون ؟ » ثم تأخذ بواسطة الاقتران والتداعي الذهني في الاقتراب من سطح منطقة « اللاوعي » حيث تثار

صورة بهية بنفس الصفات التي عرفت بها من موقع زاوية نظر هذه الشخصية ، كما تثار في نفس الوقت وعن طريق الاقتران الذهني أيضاً ، صورة نفيسة ، ولكن كلا من هاتين الصورتين المتحققتين في واقع حياة هذه الشخصية ، تحاصران داخل مجرى التداعي لهذه الشخصية بواسطة تلك الصورة البشرية النابضة غير المتحققة في مجال الواقع الفعلي لهذه الشخصية ، على نحو تبدو فيه صورة هذه الفتاة مقترنة بالمجال المكاني الحسي ـ الفيلا ـ النجفة ـ بهو الاستقبال ـ وقد أصبحت تمارس فيها اللغة نوعاً من الامتصاص والتفريغ الذهني والشعوري والحسي لشخصية حسنين ، ركزتها في بعد وهمي تبدو من خلاله ـ ذهنياً وشعورياً ـ وقد اختصرت الزمان والمكان والأحداث ووصلت مستوى شعوريا يجعلها في موقف « امعية » و« مصاحبة » وتحقق « الامتلاك » من خلال هذا الصوت الداخلي الذي يعاد بواسطته اخراج المكان داخل شعور ولا شعور حسنين في نفس الوقت : « ما أجمل أن أملك هذه الفيلا وأنام فوق هذه الفتاة » « ليست شهوة فحسب ولكنها قوة وعزة ، فتاة مجد تتجرد من ثيابها وترقد بين يدي في تسليم مسبلة الجفون وكأن كل عضو من جسدها الساخن يهتف بي قائلاً سيدي . . . هذه هي الحياة . إذا ركبتها ركبت طبقة بأسرها ! » . ومع أنه يوجد في ثنايا هذا الصوت المنبثق من الداخل نوع من الاحساس برائحة الصراع الطبقي وخاصة في العبارتين المسندتين عن طريق الإيهام الغيري إلى الفتاة « سيدي . . . . هذه هي الحياة . . . إذا ركبتها ركبت طبقة بأسرها ! » ولكننا حين نتجاوز ما يعطيه ظاهر اللغة إلى ما يعطيه تركيبها الداخلي ، فسيبدو أن رؤية الطبقية هنا أو في بعض المواضع الأخرى ليست شيئاً مقصوداً لذاته ، بقدر ما تبدو مجرد تكئة للبحث عن معنى أعمق يقترن بخصب الحياة واستمرارها وتواصلها . فلا المجال المكاني إذا ممثلا في الفيلا بمختلف جزئياتها و« المجال البشري ممثلاً في الفتاة المستعادة صورتها هو مجال هذه اللغة التصويرية المنبثقة من

الداخل وإنما المجال الحقيقي للغة هنا في كل مستوياتها يبدو وكأنه يتجاوز كل ما هو مباشر وبارز الدلالة، إلى إقامة معنوية تحول فيها صراع الشخصية بين الطموح والفقر أو بين ما هو كائن ومتحقق في واقع حياتها وبين ما يجب أن يكون إلى نوع من الصراع بين الموت والحياة .

وهنا علينا أن لا ننخدع فنقول مع من رأى ذلك ، أن انجذاب شخصية حسنين إلى هذا المجال المكاني الدائري إنما هو نتيجة لاحساسه بالفقر أو هو نتيجة لتفاوت طبقي اجتماعي واقتصادي للواقع المحلي المصري ، في فترة من تاريخه الحديث وأن احسسنا أن ذلك شيئاً لا يمكن تجاهله في كل المجالات المكانية التي تبنى من خلالها شخصيات نجيب محفوظ الرئيسية أو الثانوية ولكن علينا أن نميز بين دلالة هذه القضايا الاجتماعية والاقتصادية في حد ذاتها باعتبارها مجرد مواد أولية معزولة لا تتجاوز ذاتها ولا يتلقاهاا وعينا وادراكنا إلا باعتبارها حالات وظواهر تعبر عن نفسها أو تشرح نفسها وبين المستوى الثاني لها باعتبارها تركيبا لغويا تصويريا يتجاوزها كحالات وظواهر تراكمية مقررة ، إلى حيث تصبح مجالا دلالياً تسقط عليه الشخصية حينا وتأخذ منه حينا آخر رؤ ية معنوية تتجاوز هذه الأشياء إلى معنى كلي . ذلك أن مختلف العلاقات اللغوية التصويرية التي تشكل البناء المكاني لشخصية حسنين على نحو خاص وبناء كلا من شخصية « محجوب عبد الدائم » في « القاهرة الجديدة » «و« حميدة » في « زقاق المدق » تنسجها لغويا علاقة لغوية مهيمنة تتمثل في صفات الأشياء والمعاني الدلالية على نحو تبدو فيه المجالات المكانية في نهاية الأمر ليست مجرد ضرورة مكانية لا بد منها بقدر ما هي عطاء معنوى متبادل بينها وبين الشخصية من خلاله تتكامل على نحو لغوي تصويري تهيمن عليه البنية الوصفية غالباً رؤ ية الحدث ممثلة في الصراع بين الفقر والطموح أو بين الغنى والفقر وقد خضعت لنوع من

التحـول من مجال الـدلالة المحليـة لشقاء الانسـان المصري ذو المـواصفات المحليـة المحددة نفسيـا أو اجتماعيـا أو اقتصاديـا لتصبح تصـويـرا لشقـاء وطمـوح انسان القـرن العشرين في كـل مكان ورغبتـه الشبـه صـوفيـة في التعلق بالحياة لا من باب تلقيها من الخـارج على نحـو من الأمر الـواقع ، كما هو الحال في الانسان القديم ولكن على نحو من الرغبة في فعل الحيـاة وصنعهـا وتلقيها في حـدود الاحساس بمـركـزيـة هـذا الانسـان في الكـون وبارادة الفعل المنبثقة ، وهذا على وجه التحـديد هـو المعنى العام للحـدث الذي ينتظم بناء الشخصيات الرئيسية الثـلاث : شخصية « محجـوب عبد الـدائم » في « القاهـرة الجديـدة » وشخصيـة « حميـدة » في روايـة « زقـاق المدق » وشخصية « حسنـين » في رواية « بـداية ونهايـة » فهي كلها نمـاذج ذات صيرورة واحدة تنسج ضفائرها الداخلية والخارجية الزمانيـة والمكانيـة رؤ يـة التغير والثبـات مما هـو كائن ومتحقق في واقعهـا الفعلي تـود تجـاوزه والغاؤه نحو مـا هو كـائن في واقعها الـذهني والشعوري المـركب وهذا مـا سـوف يتضح في الفصـل الثالث أثنـاء الحديث عن البنـاء الزمـاني في هذه الرواية .

إننا يمكن أن نركب صورة شاملة للمجال المكاني المقترن بالشخصيـة الرئيسية من جهة والمجال المكاني المقترن بشخصية نفيسة وحسن من جهـة ثانية في هذه الخلاصة المركزة .

توضع الشخصية الرئيسيـة منذ بـداية الحـدث الروائي في عـلاقات تخالف وتجاوز وانفصال مع كيـان البيئة الحقيقيـة ممثلة في مجال بيئـة عطفـة نصر الله . ومقابل ذلك توضع هذه الشخصية في سياق التوافق والتنـادي مع رؤ ية الحياة المركبة في داخلها كـرد فعل عكسي لـرؤ ية الحـدث . وقد تحددت رؤ ية الحياة التي يبحث عنها حسنين بواسطة أربع مجـالات مكانيـة

بارزة ، تمثل فيما بينها جميعا وحدة دلالية ، وهي :

١ ـ **مجال السطح**[1] : وهو رمز لانفصال هذه الشخصية عن كيانها الفعلي من ناحية ، ورمز لنوع الحياة التي تتراءى لها عبر هذا المجال المترامي في الأفق ، من ناحية ثانية ، باعتبارها ـ هذه الحياة ـ مجالا لقصد الشخصية الذهني والشعوري والوظيفي ، ومجالا من ناحية أخرى لنهايتها ، وقد سبقت الدلالات الموحية بذلك .

٢ ـ **مجال بيئة البك أحمد يسري**[2] : باعتبارها معادلا حسيا وشعوريا لرؤية الحياة المركبة في ذهن الشخصية .

٣ ـ **مجال الكلية الحربية**[3] : التي تبدو هي البوابة الوحيدة التي يحقق بواسطتها حسنين ذاته ، ليتخرج « ضابطا » .

٤ ـ **مجال مصر الجديدة**[4] : الذي بواسطته تنفصل هذه الشخصية من ناحية عن كيانها المكاني ممثلا في بيئة عطفة نصر الله ، والزمني ـ في سياق نفس الكيان ـ عن رؤية الماضي انفصالا وهميا ، ولتتصل من ناحية ثانية بنوع من المستقبل الوهمي ، الذي تركز في مجال فيلة البك أحمد يسري . وصورة شخصية حسنين في كل هذه المجالات المكانية الدلالية ، تبدو في حالة رحيل مستمر لاهث لا مجال فيه للاستقرار ، متوهمة أن مجرد هذه التحولات والتغيرات المكانية ، كفيلة بتحقيق رؤية الحياة التي تملأ كيانها الداخلي ، غير واعية أنها تحمل بين جوانحها ، وداخل أعماقها بذور مأساتها وذلك حينما يتداخل خط سيرها الصاعد إلى أعلى ، بخطى سير

---

(١) بداية ونهاية ص ٥٦ ـ ٥٧ / ٧٥ ـ ٧٩ / ١٠٥ ـ ١٠٩ .

(٢) نفس المصدر السابق ص ٢٤٣ ـ ٢٤٦ / ٢٨٣ ـ ٢٨٦ .

(٣) نفس المصدر السابق ص ٢٣١ ـ ٢٣٥ / ٢٥٨ .

(٤) نفس المصدر البسابق ص ٣١٦ ـ ٣١٨ .

كـل من شخصية حسن بادىء الأمر [1] وشخصيـة نفيسة [2] بعـد ذلـك ، لينتج عن تفاعل هذه المجالات الثلاث المتخـالفة الاتجـاه والوضـع ، تلك المأساة الـدرامية [3] ممثلة في رؤ يـة الموت التي تعيـد دورتها ، لتـركز بـذلك الاحساس برؤ ية الموت المعنوي الموهم بوقائعيتها في البداية والنهاية على حد سواء .

(١) نفس المصدر ص ١٦٠ ـ ١٦٢/ ٢٣٥ ـ ٢٤٢ .
(٢) نفس المصدر ص ١٦٣ ـ ١٦٦/ ٢٤٧ ـ ٢٥١ .
(٣) نفس المصدر ص ٣٦٢ ـ ٣٨٢ .

البناء الزمني للشخصية الرئيسية في رواية بداية ونهاية

مدخل : أهمية الزمن في العمل الروائي .

١ ـ مستويات البناء الزمني للشخصية الرئيسية .

٢ ـ وظيفة الزمن في بناء الشخصية الرئيسية .

٣ ـ تماثل البناء الزمني للشخصيات الرئيسية عند نجيب محفوظ في « القاهرة الجديدة » و « بداية ونهاية » و « زقاق المدق » .

ـ دراسة تحليلية ـ

مدخل : أهمية الزمن في العمل الروائي :

« يعيش الانسان في عالم يتصف بخاصيتين أساسيتين » :

الأولى أن هناك أشياء توجد في المكان ، والثانية أن هناك أحداثا « تتابع » الواحدة منها تلو الأخرى ، وتستمر لفترات تطول أو تقصر في الزمان .

فهناك بعدان أساسيان هما « المكان والزمان »، وفي إطارهما يحيا الإنسان وينمو الجنس البشري ويتطور ويحتفظ بحكمة الأجيال »[1]. وإذا كان « المكان » من خصائص الأبعاد المادية للحياة الإنسانية في العمل

(١) سيد محمد نجم، مجلة «عالم الفكر» الكويتية مجلد ٨ عدد ٢ «مفهوم الزمن عند الطفل» ص ٩/١٩٧٧ .

الأدبي ، فإن الزمان هو الحياة نفسها ، أو هو الوعي بالحياة . ومن ثمة أمكن أن يقال ، أن المكان هو « عالم الثوابت » بينما يندرج الزمان « في عالم المتغيرات ». ووعي الإنسان بالزمن ، من حيث هو إدراك حسي ومعنوي لذاته ولمختلف علاقاته بالحياة والكون ، يتمثل في مجال العمل الأدبي ، الذي يعنينا منه في هذا السياق « القالب الروائي ». والواقع أن الزمن يلعب دورا أساسيا وفعالا في هذا التقليد الأدبي على وجه الخصوص ، « فإذا كان الأدب يعتبر فنا زمنيا ـ إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية ـ فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن »[1].

ومع أنه لا يمكن الفصل بين المكان والزمان في العمل الروائي ، فإن طريقة توظيفهما روائيا تختلف من عنصر إلى آخر ، « حيث أن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية ، أما الزمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها وتطورها . . . . وهناك اختلاف بين طريقة إدراك الزمن وطريقة إدراك المكان . حيث أن الزمن يرتبط بالإدراك النفسي ، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي ، وقد يسقط الإدراك النفسي على الأشياء المحسوسة لتوضيحها . . . . وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف . بينما يرتبط الزمن بالأفعال (الأحداث) وأسلوب عرض الأحداث هو السرد »[2].

وبما أن الأساس النقدي والمنهجي الذي تحاول هذه الدراسة أن تتمثله ، هو اعتبار العمل الأدبي كائنا حيا مكتفيا بذاته ، فقد كان الأساس الذي يقوم عليه البناء الزمني للشخصية الرئيسية في هذا النموذج التطبيقي هو كيفية استخدام الفنان للّغة الروائية نفسها .

---

(١) سيزا أحمد قاسم، ثلاثية نجيب محفوظ ـ دراسة مقارنة ـ كلية آداب القاهرة ١٩٧٨ . ص ٢٨ .

(٢) نفس المرجع السابق ص ١٠٧ .

وبهذا المفهوم ، فالزمن « حقيقة فنية لغوية » أكثر منه مقولة فلسفية أو بعدا نفسيا أو فعلا مصورا . وقد نجد في وصف رائدة تيار الوعي « الكاتبة الروائية « فيرجينا وولف » (V. Woolf) ما يوضح طبيعة الزمن الروائي ـ وإن كان سياق حديثها عن الفن الروائي القائم على ارتياد الأعماق ـ وذلك حينما تقول : يعمل عقل الإنسان بغرابة في جسم الزمن . الساعة متى أقامته في عنصر الروح البشرية العجيب يمكن مطها إلى خمسين أو مائة مرة من طولها الدقائقي ، ومن جهة أخرى ، يمكن التمثيل على الساعة بدقة بواسطة مؤقتة العقل في ثانية واحدة »[1].

وإذا كان الزمن هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة لأنه « هو القصة وهي تتشكل ، وهو الايقاع »[2]، فإنه من الملائم أن نحدد بعض المعالم الأولية لهذا العنصر الروائي الفعال في بناء الشخصية الرئيسية عند نجيب محفوظ في هذا النموذج ، وذلك على نحو وصفي استنتاجي من شأنه أن يساعدنا على تحليل النصوص الروائية بعد ذلك .

٢ ـ أبعاد الزمن ومستوياته اللغوية :

هناك حقيقة بديهية تتداولها معظم الدراسات المتخصصة في نقد الرواية مؤداها : « أن بناء الرواية يقوم من الناحية الزمنية ، على مفارقة تؤكد « طبيعة الزمن الروائي التخييلية »، فمنذ كتابة أول كلمة يكون كل شيء قد انقضى . ويعلم القاص نهاية القصة ، ولكن بالرغم من هذا الانقضاء ، فإن الماضي يمثل الحاضر الروائي ، أي أن الماضي الروائي له حقيقة الحضور »[3].

---

(١) هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ترجمة: د. أسعد مرزوق، مطابع القاهرة ١٩٧٢، ص ٢٠.

(٢) ثلاثية نجيب محفوظ ـ دراسة مقارنة ، ص ٢٩ .

(٣) ثلاثية نجيب محفوظ ـ دراسة مقارنة ـ ص ٣١.

ولفهم وظيفة الزمن في بناء الشخصية الرئيسية في هذا النموذج ، يستحسن التمهيد لذلك بسؤال محدد وهو : ما هي أهم وأبرز مستويات التصوير اللغوي ، التي بنيت في سياقها الزمني ، الشخصية الرئيسية في هذه الرواية ؟ . . . ومن الواضح أن الوجه المنطقي لطرح هذا السؤال في سياق هذا الفصل ، هو أبعاد ومستويات الزمن نفسه . ومعنى هذا الكلام ، أن كل عنصر من عناصر العمل الروائي ووحداته الأساسية (الزمان ـ المكان ـ الفعل ـ الشخصية) محكوم ـ في نهاية الأمر ـ بكونه ، صناعة لغوية تجعل منه ، داخل العمل الفني مستوى ثانيا لما هو عليه خارج هذا العمل ، ومن أجل ذلك قيل في تعريف الخطاب الأدبي ، « أنه خلق لغة ثانية من لغة أولى » أي أن صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة، فيبعث فيها لغة وليدة هي لغة الأثر الفني »[1] وعلى هذا النحو ، فإن مجرد تحديدنا لمستوى أسلوبي ، وإبراز ما يؤديه من وظيفة فنية بالقياس لمستوى آخر ، مجاور له عن قرب أو بعد ، إنما هو تحديد وتمييز لطبيعة مستويات الزمن وأبعاده ، ولدوره الوظيفي في بناء الشخصية الرئيسية .

والواقع أننا قد تناولنا في الفصل الأول والثاني ، أهم هذه المستويات الأسلوبية ، ولكن يبدو أن الكيفية التي وظفت في سياقها هذه المستويات تابعة إلى نوع الوحدة الروائية ، ومن ثمة فإذا كان هناك إحساس بتكرار تلك المستويات ، فإن هذا التكرار يتم من خلال عنصر روائي جديد هو الزمن من حيث هو بعد وظيفي يمثل الحدث الروائي ومن حيث هو وعي الشخصية الرئيسية بدلالة هذا الحدث .

وبشكل إجمالي يمكن حصر أبعاد الزمن ومستوياته ، أسلوبيا فيما يلي :

---

(١) عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب (نحو بديل السني في نقد الأدب)، الدار العربية للكتاب ـ ليبيا ـ تونس ١٩٧٧ ص ١١٣).

١ ـ البناء الزمني السردي : يمثل هذا المستوى ، كميا ونوعيا ، أبرز المستويات التي تسود عالم نجيب محفوظ الروائي في هذه النماذج : (القاهرة الجديدة ـ بداية ونهاية ـ زقاق المدق ـ على نحوها ـ بداية ونهاية ـ الثلاثية . . . الخ).

والبناء الزمني للشخصية من خلال هذا المستوى ـ السرد ـ يخضع إلى ما يعرف بـ « المستوى الأول للقص »[١]. ذلك أن البعد الزمني « المهيمن » على بناء الشخصية هنا ، هو مستوى الصورة المرئية المتحركة للشخصية ، والذي يملأ المساحة النصية في هذه الصورة المتحركة ، هو الفعل ورد الفعل ، العضويين للشخصية . كما أن البعد الزمني المهيمن هنا ، هو بعد الزمن الحاضر ، ولكن نجيب محفوظ ، فنان يلعب على مستويات عديدة في تقديمه للشخصية من خلال هذا المستوى الزمني ، وميزته الأساسية في ذلك ، تتمثل في سلك ودمج مختلف أبعاد الزمن الروائي في بعضها ، إذ نجد « أن نجيب محفوظ يتابع كل شخصية من شخصياته في حياتها اليومية وفي نفس الوقت يدخل في هذه الحياة اليومية العناصر الماضية . . . المتكررة من الماضي ألى الحاضر في شكل عادات وروتين يتكرر كل يوم ويعطي إحساسا بالاستمرار والديمومة »[٢].

والحق أن هناك عند هذا الفنان ، دائما ، نوع من التوتر مع الزمن في أبعاده المختلفة ، وأبرز مفهوم تميز به البناء الزمني للشخصية ، الرئيسية ، وغير الرئيسية من خلال مستوى القص الأول ، هو ما يعرف « بالتضمين » Implication[٣] حيث تبدو الشخصية موضوعة في سياق الحاضر وقد « تضمن » في نفس الوقت جزءاً من ماضيها

---

(١) G. Genette, Figures III, ed., du seuil, Paris, 1972, p.90 - 95.

(٢) ثلاثية نجيب محفوظ ـ دراسة مقارنة ص ٢٩ .

(٣) T. Todorov, qu'est-ce que le structuralisme, p.123- 124.

أو المستقبل الذي تتحول بإزائه ، وذلك عن طريق مجموعة من العلاقات الاجرائية ، ربما يضيق حصرها بدقة ، ولكننا قد ميزنا أكثرها استعمالا وتواترا عند نجيب محفوظ في « التوازي » و « التقابل » و « التأجيل » . ونجيب محفوظ يستخدم هذه العلاقات ، استخداما وظيفيا ، توضع من خلاله الشخصية في سياق زمني متماسك ، يبدو فيه حاضرها مقنعا في ضوء الماضي ، وما ترتاده أو تنشده في المستقبل مقنعا في ضوء توترها فيما بين الحاضر والماضي .

٢ ـ البناء الزمني للشخصية من الداخل : وقبل تحديد الإطار العام لمعنى البناء الزمني للشخصية من الداخل ، تجدر الاشارة إلى تحديد معنى « الزمن الداخلي » كما تتناوله بعض الدراسات الحديثة ، وهي على اختلافها تلتقي في بؤرة واحدة تتمثل في أن الزمن الداخلي ، هو جوهر الذات الإنسانية ووعيها بالحياة يقول أحد الأطباء ممن اهتموا بدراسة الإنسان في جميع أبعاده : « إن الزمن الداخلي حقا بعد من أنفسنا . . . إن الزمن الطبيعي غريب علينا ، في حين أن الزمن الداخلي هو نفسنا . . . إن حاضرنا لا يتردى في العدم كما هو الحاضر في حال البندول . أنه يسجل في العقل والأنسجة والدم في وقت واحد ، ونحن نحتفظ في داخل أنفسنا بالعلامات العضوية والاخلاطية والسيكولوجية لجميع حوادث حياتنا ، كما أننا نتيجة من نتائج التاريخ ، مثل الأمة والدول القديمة »[١] . وفي نفس السياق يقول « هانزمير هوف » : « . . . . . . أن القدرة على إعادة بناء الذات عن طريق الذاكرة ، تعكس مظهران من مظاهر اللازمنية ، وينقل النمط الحياتي المستمر عن طريق الصورة الأدبية ، بأن يتاح لتنوع العناصر المختلفة التي تشكل الذات ـ الذكريات والادراكات

---

(١) الكسيس كارليل، الانسان ذلك المجهول، مؤسسة المعارف ـ بيروت ١٩٧٤، ص ١٨٩ ـ ١٩٤ ترجمة: شفيق أسعد فريد.

والتوقعات ، أو الماضي والحاضر والمستقبل ـ متعاصرة . . . وفضلا عن ذلك فبما أن الذات يجري تصورها كوحدة وظيفية تتعاصر فيها بالقوة ، أو تتزامن بعضها مع بعض عناصر مختلفة على الدوام ، فإن لها حال « الآن » الدائمة ، أي أنها تحس حسا بالانفلات من سياق الزمن التسلسلي . . . ولكون جميع العناصر التي تؤلف الذات متعاصرة بالقوة في وقت واحد ، فإن هذا يقترح علينا طريقة في النظر إلى الذات على أنها « تقع خارج نطاق الزمن »[1].

إن أبرز وظيفة يؤديها الزمن الداخلي ، تتمثل في إخراج الشخصية الروائية الرئيسية ، من سببية التسلسل الحدثي ، ومن هيمنة البعد المادي ممثلا في المكان ثم تحريرها ـ الشخصية ـ من مثول شخصية الراوي فالمجال الحيوي للزمن هنا هو مستويات الذهن والشعور واللاشعور مما يترتب عنه ـ كما أشرنا ـ تحرر الشخصية من وضع ضمير الغائب « هو » الذي يروي عنه ، لتحتل مرتبة ضمير المتكلم « أنا »، هذه ناحية . ومن ناحية ثانية يفتقد الاحساس هنا بوجود الحدود والحواجز الفاصلة بين مختلف أبعاد الزمن ، وإن هيمن بعد الزمن الماضي على مساحة النص الروائي ولكنه المختار والمنتخب ، وفقا لما هو عليه حال الشخصية في سياق الحاضر ، وما سوف تكونه أو « يتوقع » أن تصير إليه مستقبلا .

ويبدو أنه من المناسب الاشارة إلى بعض المصطلحات التي جرت العادة في العرف النقدي الحديث ، على استعمالها في الأشكال الروائية التي تصور أنسياب الذات ، ولعل أبرزها استعمالا عند نجيب محفوظ يمكن أن نسميه « التداخل » (L'interference) « التكثيف » (L'intensification).

٣ ـ تجسيد الزمن الطبيعي :

هناك إلى جانب المستويين السابقين ، مستوى آخر يبدو قاسما

---

(١) هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ترجمة د. أسعد رزق، ص ٦٤ .

مشتركا بين البعد المكاني والبعد الزمني للشخصية ، وهو يتمثل في تجسيد الزمن الطبيعي ، من حيث هو صفات حسية دلالية ، تأخذ شكل « اللوازم » الحاضرة باستمرار في سياق البناء الروائي للشخصية الرئيسية من جهة ، والشخصيات الأخرى من جهة ثانية . مثل صفة « الاحمرار » والتوهج المقترنة غالبا بفترة الغروب أو ما قبلها بقليل حيث مجال الشخصية الرئيسية في « بداية ونهاية »[1]، ومثل صفة الظلام الداخلي والخارجي بالنسبة لشخصية نفيسة وشخصية حسن في نفس الرواية[2].

والواقع أن هذا المستوى ، أهم مستوى تصويري دلالي يستخدمه نجيب محفوظ باعتباره معادلا فنيا لصيرورة الشخصية الرئيسية وشخصية نفيسة وحسن ، ممثلة في الموت من حيث هو بداية ونهاية .

هذه ـ باختصار شديد ـ أهم المستويات التي تحكم نظام البناء الزمني للشخصية الرئيسية عند محفوظ في هذه المرحلة ، وهناك ملاحظة هامة أود أن أشير إليها وهي أن التمييز القاطع بين هذه المستويات الثلاثة ، يبدو أمرا نسبيا إلى حد بعيد . إذ أن هناك دائما عند هذا الفنان ذلك البناء المتماسك فيما بين داخل الشخصية وخارجها ، وفيما بين صورتها الساكنة وصورتها المتحركة . وقد حاولت إبراز هذه المستويات فيما تقدم ، على نحو وصفي واستنتاجي ، اعتقادا مني ، بأن استخدام قدر من المنهجية الوصفية من شأنه أن يمهد السبيل للدخول في المستوى التحليلي القائم على محاولة تحليل النصوص اللغوية ذاتها .

٤ ـ وظيفة الزمن في بناء الشخصية الرئيسية (ـ نماذج تحليلية ـ)

« **بداية ونهاية** » من السابق لأوانه استخراج كل الخصائص التي وظفت في

(١) نجيب محفوظ ، رواية بداية ونهاية ص ٦٧ ـ ٧٩/ ١٠٥ ـ ١٠٩/ ١٥١ ـ ١٥٤ .

(٢) نفس المصدر ص ٧١ ـ ٧٤/ ٩٧ ـ ١٠٥/ ١١٤ ـ ١١٧/ ١٦٣ ـ ١٦٩/ مجال نفيسة ١١٧ ـ ١٢٣/ ١٥٤ ـ ١٦٣ مجال حسن .

سياقها أبعاد الزمن في بناء الشخصية الرئيسية عند نجيب محفوظ في هذا النموذج الروائي . ومع ذلك يمكن وضع بعض المعالم الأساسية التي استمدها الدارس من بنية النص الروائي كله ، سواء أكان ذلك فيما يتصل بالمجال الزمني للشخصية الرئيسية أو فيما يتصل بالمجال الزمني للشخصيات الأخرى ، وهي الشخصيات التي وضعت في إطار التقابل العكسي مع الشخصية الرئيسية من حيث البنية الخارجية للنص ، ووضعت في سياق التماثل مع الشخصية الرئيسية من حيث حتمية المصير أو « الصيرورة » وهي : شخصية نفيسة وشخصية حسين وشخصية حسن .

وأشير إلى أن هذه الخصائص التي سيتم ضبطها بالنسبة لكل شخصية في هذا النموذج ، تنتظمها وظيفة دلالية ، تتمثل في أن الزمن بكل أنواعه وسماته التي أشرنا إليها سابقا ، معادل ذهني وشعوري وحسي لرؤية الموت المعنوي ممثلا في معنى العدل المتوقف عن العطاء . ويبقى بعد ذلك أن نشير إلى أن الوعي بذلك يختلف من شخصية إلى أخرى ، كما يمكن أن يتضح من الجدول التالي :

إن كل هذه الخصائص التي تم ترتيبها على النحو السابق في شكل نتائج تم استقراؤها واستنتاجها وتصنيفها من الرواية كلها نصا ، نصا ، من البداية حتى النهاية ، تمثل من ناحية وظيفة الزمن الدلالية في بناء الشخصية الرئيسية في هذا النموذج بداية ونهاية ،كما تمثل من ناحية أوسع وأعم ، فلسفة نجيب محفوظ الفنية في بنائه للشخصيات الرئيسية في هذه المرحلة وبصفة أساسية ، شخصية « محجوب عبد الدائم » في رواية « القاهرة الجديدة» وشخصية « حميدة » في رواية « زقاق المدق » وشخصية « أحمد عاكف » في رواية « خان الخليلي » حيث أن العمود الفقري الذي ينسج منه الفنان هذه الشخصيات الرئيسية زمنيا هو رؤية موت معنوي

الفرضية العامة لوظيفة الزمن في الماضي والحاضر والمستقبل = رؤية الموت المعنوية

خصائص المجال الزمني للشخصية الرئيسية « حسنين »	خصائص المجال الزمني لشخصية « حسين »	خصائص المجال الزمني لشخصية « نفيسة » وشخصية « حسن »
١ ـ الزمن معادل حسي ومعنوي لرؤية الموت الفردي الذاتي مما ترتب عنه :	١ ـ الزمن هنا في أي بعد من أبعاده ، معادل حسي لرؤية « النحن » باعتبارها المجال الحقيقي للشقاء المادي والمعنوي ، الناتج عن فقدان معنى « الحماية » و « الرعاية » ممثلة في موت معنى العدل واختلال توازن الحياة نتيجة لذلك .	١ ـ شخصية « نفيسة » وشخصية « حسن » موجودتان في الحاضر ، باعتبارهما « نتيجة » ولرؤية الماضي ممثلة في الموت المتحقق مادياً ومعنوياً. سواء أكان ذلك من خلال مستوى الزمن الطبيعي ممثلاً في « الأفول » و « الظلام » أو كان ذلك من خلال الزمن الشعوري والذهني حيث كل الصور الداخلية المتداعية وعلى نحو خاص شخصية نفيسة ، أو كان ذلك من ناحية ثالثة من خلال البعد الوظيفي لهما معاً .
٢ ـ وضع الشخصية الرئيسية في سياق عدم الوعي بالماضي والحاضر المنبثق عنه وحتمية تشكل « المستقبل » على أساس الماضي والحاضر حيث مجال ما هو ماثل وموجود بالفعل في الكيان الجذري لهذه الشخصية خاضع لعلاقات التخالف العكسي أي التقابل ، وذلك بواسطة أوضاع معينة اقترنت بها الشخصية في هذا السياق يمكن إجمالها في : « التوتر » « الاضطراب » « الثقل » « الفراغ » « التجاوز » « الانفصال » الخ .	٢ ـ إن وعي شخصية حسين بهذه المأساة على النحو السابق ، وولائها نتيجة لذلك ، لمجالها في الماضي والحاضر والمستقبل ترتب عنه : عدم الاحساس بالتوتر مع الزمن الفردي الذاتي من ناحية وعدم وجود أوضاع متعاكسة زمنياً فيما بين الماضي والحاضر والمستقبل من جهة ثانية .	٢ ـ نتيجة لذلك جاء وعيها للمستقبل « وعياً عدمياً » فهما « كحاضر » و « كماضي » موجودتين في حكم الموت المعنوي ، الذي نفذ فيهما منذ رحيل الأب ، وممارستهما للحياة ونوع العلاقات القائمة بينهما وبين العالم الذي يمثل مجاليهما ، زماناً ومكاناً ووظيفة تتم في سياق وعيهما بذلك ، ومن ثمة فالمستقبل بالنسبة لهما ، إن لم يكن عدمياً « بالفعل » فهو « عدمي بالقوة » ، أي أنه إمكانية حتمية لاخراج الموت المعنوي لهما (الماضي والحاضر) إلى حيز التنفيذ

تابع

٣ ـ وضع الشخصية الرئيسية في سياق التنادي السرابي مع الزمن والتوافق مع دلالته وفقاً لما هو موجود خارج وفوق الكيان الفعلي لهذه الشخصية الملقاة على خارجها كرد فعل عكسي لوضعها الجذري ، ومن ثمة جاءت علاقاتها بالزمن في هذا السياق خاضعة لنظام « التماثل » مع هذا الخارج الذي تتجه بإزائه وذلك من خلال أوضاع معينة يمكن إجمالها في : « التوافق » « الانسجام » « الارتياح » « شيوع الحركة » « الامتلاء » .	٣ ـ أن شخصية « حسين » مصورة زمنياً في سياق رؤيتين صافيتين عميقتين إحداهما تتصل بالماضي والحاضر ، أي بما هو كائن وتتمثل في تثبيت مبدأ « التضحية العملية » والولاء الذهني والشعوري لرؤية النحن التي تمثل قاعدة المجتمع وهذا معناه أنه في الوقت الذي تبدو فيه الشخصية الرئيسية ـ حسنين ـ مقترنة بوظيفة « التغير » في السياق الفردي الذاتي فإن شخصية « حسين » تبدو على العكس من ذلك مقترنة بوظيفة « التغيير » في السياق العام الذي يشمل مصر كلها . والثانية تتصل بمجال المستقبل ، أي التعلق بما يجب أن يكون انطلاقاً من الوعي بما هو كائن ، وما يجب أن يكون من منظور هذه الشخصية ، هو تحقيق العدل ، أو بمعنى آخر إعادة الحياة لتوازنها وانتظامها وخصبها عن طريق تحقيق هذا المعنى . والمجال الحقيقي لذلك هو « رؤية مصر » « والشعب المصري » في الاطار المحلي الخاص . ورؤية النحن باعتبارها « الانسانية كلها » في الاطار العام .	المادي . وهو ما تم بالفعل على مستوى الصيرورة الحدثية لهما مقترنين في نفس الوقت بالشخصية الرئيسية . ٣ ـ أنة على العكس تماماً مما تميزت به الشخصية الرئيسية من تخالف عكسي بين أبعاد الزمن من حيث هو معادل لما هو كائن بالفعل وبين أبعاد الزمن من حيث هو معادل لما هو كائن بالقوة خارج دائرة بيئة عطفة نصر الله في الاطار الضيق وخارج كل البيئات المتضمنة فيها والمتماثلة معها في فعل الشقاء المادي والمعنوي ، فإن هاتين الشخصيتين ، قد صورت مختلف علاقاتهما بالزمن وأبعادهما فيه على نحو من « الصدق الفني » البعيد عن الرؤى المعتمة والأوضاع المؤسسة على منطق المغالطة وقلب نظام الحياة ، كما هو الحال كذلك بالنسبة لشخصية حسنين من بداية الرواية حتى نهايتها .

٤ ـ نتيجة لذلك فالرؤى المفارقة والأوضاع المؤسسة على منطق المغالطة هي ما يمثل المجال الزمني للشخصية الرئيسية في هذا النموذج .	٤ ـ إنه على الرغم من أن هذه الشخصية تبقى « معلقة » زمنياً ومكانياً وذلك لاخراجها من دائرة الأسرة ، كما أنها « وظيفياً » لم تقدم أو تؤخر من « حتمية المصير » الذي آلت إليه الشخصيات الثلاثة « حسنين ـ نفيسة على نحو خاص » فإنها على أي حال لم تلق ذلك المصير القاتم ممثلاً في الموت وإن وجدت ضمنياً في حكمه . وهذا معناه أنه ما دام هناك وعي بالمعنى الحقيقي لهذه المأساة من خلال هذه الشخصية فإن الفنان لا يقطع بنا الطريق ، إلى إمكانية انبثاق فجر جديد في المستقبل تتحقق من خلاله رؤية العدل الغائبة وتمارس فيه وظيفة « التغير » على مستوى عالم الأفراد والمطامح الشخصية ، ملتحمة بوظيفة « التغيير » على مستوى عالم المجتمع كله .	٤ ـ أنهما بقدر ما تضنوران في المجال الزمني باعتباره ذلك الحضور الدائم المستمر لرؤية الموت وتلك الصيرورة باتجاه « اللازمن » التي تألفت فيها مختلف أبعاده (الماضي ـ الحاضر ـ المستقبل) وتماثلت من خلالها مختلف مستوياته (الزمن الحسي الطبيعي) (الزمن الوظيفي) (الزمن الذهني والشعوري والفيزيولوجي) ، بقدر ما تكشفان بذلك عن الوضع المفارق « بالنسبة لهما ، ولكن بالنسبة لشخصية « حسنين » الشخصية الرئيسية ، التي تتوق للاحساس بالحياة خارج وعيها وولائها لمجال هاتين الشخصيتين . وذلك على النحو التالي : أنه إذا سلمنا ـ ويبدو أنه لا خيار لنا في ذلك ـ أن شخصية نفيسة من ناحية وشخصية حسن من ناحية ثانية ، موجودتان زمنياً في الحاضر والمستقبل ، كاستمرار وإثبات وتأكيد لرؤية الماضي التي وضعت شخصية حسنين في سياق التخالف العكسي معها ، فإن وجه المفارقة لشخصية حسنين يتمثل في أنه من مجالي هاتين الشخصيتين الموجودتين في حكم « اللازمن » والواعيتان بهذا الحكم ، شيدت شخصية

تابع

تابع

٥ ـ الصيرورة العدمية هي الحقيقة الثابتة في البناء الزمني لهذه الشخصية من بداية الرواية حتى آخرها . وهذه الصيرورة العدمية ، مبررة من منظور الفنان على النحو التالي : أ ـ أن ما شيد على عدم الوعي والولاء لمجال النحن باعتباره الموضوع الحقيقي للشقاء المادي والمعنوي الناتج عن موت الأب المعنوي « العدل » في الماضي والحاضر ، حيث الشخصية موضوعة في سياق « الانفصال » و « التجاوز » و « الالغاء » على مستوى مجالها الفعلي . ب ـ وأن التنادي مع الزمن المعلق (الحاضر والمستقبل) من باب التنادي مع الحياة ضمن ما هو ماثل خارج الشخصية وفوق كيانها الحقيقي مصيره التداعي والزوال . ٦ ـ أن النهاية العدمية الزوالية التي اقترنت بهذه الشخصية من جهة وبكل من شخصية « حميدة » في « زقاق المدق » وشخصية « محجوب		حسنين التي لم تع ذلك إلا بعد فوات الأوان ، حيث تتكشف رؤاها المفارقة وأوضاعها المشيدة على المغالطة ، من خلال نفس هذين المجالين الزمنيين . ٥ ـ أن هاتين الشخصيتين الناصعتين الصادقتين مع قدرهما ، تعريان من خلال وضعهما الزمني على النحو السابق لا زيف وافتعال الشخصية الرئيسية ذاتها ، لأنها هي الأخرى ضحية من نوع خاص ، وإنما زيف وافتعال الحياة حين تفتقد المنطق والنظام وحين تخلو من وجوه العطاء المشروع لها ، وأبرزها « فقدان الولاء السياسي والحضاري والاقتصادي إزاء شقاء الانسان المصري الذي هو في حكم نفيسة وفي حكم حسن وحسنين وحسين » .

عبدالدائم » في « القاهرة الجديدة » من جهة ثانية تمثل من منظور الفنان « إدانة ضمنية » لا لطبقة هذه الشخصيات الرئيسية كما قبل ذلك ، ولكن لمختلف الكيانات التي تؤلف الجهاز الذي يمارس الحكم في هذه الفترة من تاريخ مصر . وذلك لأن كل هذه الشخصيات الرئيسية « الثلاثة » جسمت أفعالها وردود أفعالها وأبعادها المرئية والطبيعية والذهنية والشعورية ، باعتبارها « صورا » « ووجوها » « متماثلة » مع ما هو كائن وماثل بالفعل على المستوى الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والحضاري .

٧ ـ أن زوال هذه الشخصيات مقترنة بهذا المجال السابق باعتباره مجال قصدها الذهني والشعوري والحسي ، يعطي من ناحية أخرى دلالة ضمنية قائمة في منظور الفنان وهي إمكانية موت وزوال هذه الكيانات التي تحكم الانسان المصري من خارجه . فالفنان بذلك كأنه ـ أو هو كذلك بالفعل ـ يتنبأ بمصير ما هو كائن على هذا النحو . ومن ثمة جاءت رؤيته الزمنية رؤية حدسية ، تقدمية ـ إذا أردنا الاستئناس بهذه الكلمة تتمثل التاريخ في سياقه وفي اتجاهه إلى الأمام وليس في اتجاهه إلى الخلف أو في تثبيته في « الآن » . فهي رؤية مستقبلية واعدة على الرغم من انطلاقها من الموت وانتهائها عنده .

ومادي ينتج عنه وضع كل هذه الشخصيات فيما يشبه الصراع بين الماضي والحاضر والمستقبل في سياق ما هو كائن بالفعل في كيانها الجذري وبين الزمن (الحاضر والمستقبل) في سياق ما هو كائن خارجها وفوق كيانها الاجتماعي والاقتصادي والحضاري . ويبقى بعد ذلك أن نسأل كيف ؟ وهذا ما سيحاول الدارس تحليله وفحصه في النصوص التالية :

يقول نجيب محفوظ في بداية توتر الشخصية الرئيسية مع الحدث المتلقى ، ووضعها منذ هذه البداية المبكرة جدا في سياق « التجاوز » و « الانكار » و « عدم الوعي بالحياة » في سياق ما هو ماثل ومتحقق في حاضرها وماضيها ، ومستمر إلى تشكيل معالم المستقبل : « وغادرا المدرسة إلى شارع شبرا يلتمسان طريقهما خلل الدموع ـ كذا في الرواية ـ وكان حسنين اسرعهما إلى البكاء فأراد حسين أن ينهره في حال عصبية ولكن أفحمه البكاء واختنق صوته فلم ينبس بكلمة .

وعبرا الطريق إلى الجانب الآخر ، وحثا خطواتهما قاصدين عطفة نصر الله على مسيرة دقائق من المدرسة . وتساءل حسنين وهو ينظر ألى شقيقه كالمستغيث ! .

ـ كيف مات ؟

فهز حسين رأسه وأجما وتمتم :

ـ لا أدري . لا أستطيع أن أتصور . لقد تناول فطوره معنا وتركناه في صحة جيدة ، لا أدري كيف وقع هذا . . وحاول حسنين أن يتذكر الصباح القريب بتفاصيله ، فذكر أنه رأى أباه أول ما رآه وهو عائد من المرافق فحياة كعادته قائلا : « صباح الخير يا بابا » فأجابه مبتسما : « صباح الخير . ألم يستيقظ أخوك ؟ » واجتمعوا بعد ذلك حول المائدة فدعا الرجل الأم إلى مشاركتهم الطعام فاعتذرت بأن نفسها مصدودة ،

فتذمر الرجل قائلا : « إذا جلست معنا انفتحت نفسك » ولكنها أصرت على الاعتذار . فقال الرجل بعدم اكتراث وهو يقشر بيضة : « على كيفك » .

لا يذكر أنه سمعه يتكلم بعد ذلك ، اللهم الا نحنحة مقتضبة ، وكان آخر ما رآه منه ظهره وهو يدخل حجرته مجففا يديه في منشفته . ثم انتهى ، أبشع بها من كلمة . واسترق إلى حسين نظرة مروعة فوجده محزونا واجما ، كأنما كبر وشاخ . وعاد إلى ذكرياته ، وهو يكابد لوعة حارة .

« لا أصدق أنه مات »، لا أستطيع أن أصدق ، ما هو الموت ؟ لا أستطيع أن أصدقه ، انتهى ؟! لو كنت أعلم أن هذا آخر ما بقي لنا من عمره ما غادرت البيت . . . من أين لي أن أعلم ؟ . . أيموت الإنسان وهويأكل ويضحك ؟ لا أصدق ، لا أستطيع أن أصدق . وانتبه على أخيه وهو يجذبه من ذراعه إلى عطفة نصر الله التي كان يفوتها في ذهوله . وسارا في طريقها الضيق تصطف على جانبيه البيوت القديمة والحوانيت الصغيرة إلى ما يعترضها من عربات الغاز والخضر والفاكهة . وسبقهما البصر إلى عمارتها ذات الأدوار الثلاثة والفناء المستطيل الترب ، ثم ترامى إلى أذنيهما الصوات فتبينا صوتي أمهما وأختهما الكبرى وهزهما حتى الأعماق فأجهشا في البكاء ، وجريا لا يلويان على شيء ، وارتقيا السلم مهرولين إلى الدور الثاني ، فوجدا باب الشقة مفتوحا فتدافعا إلى الداخل ، وقطعا الصالة إلى حجرة الأب في نهايتها ثم دخلا وهما يلهثان . وثبتت عيناهما على الفراش وقد وشى الغطاء بالجسم الممدد تحته ، ثم اقتربا من حافته وارتميا عليها وأغرقا في نشيج حار. وكفت الأم والأخت عن الصوات على حين غادرت الحجرة امرأتان غريبتان . وأرادت الأم أن تتركهما ينفسان عن صدرهما فتماسكت واقفة في جلبابها الأسود وقد احمرت عيناها وانتفخ خداها

وأنفها ، أما الأخت فقد ارتمت على كتبه وأخفت وجهها في مسندها وراح جسمها ينتفض من البكاء . وكان حسين يبكي ولسانه يتلو بطريقة آلية بعض السور الصغيرة استنزالا للرحمة ، وكان حسنين يبكي في جو من الخوف والذهول والإنكار . وقف حيال الموت محتجا ثائرا ولكن في نفس الوقت خائفا يائسا . « ليس هذا أبي . لا يمكن أن يسمع أبي هذا البكاء كله دون أن يتحرك . رباه لماذا يجمد هكذا ؟ إنهم يبكون ولكن في تسليم من لا حيلة له ، ألم أره يمشي في هذه الحجرة منذ ساعتين ؟ ليس هذا أبي . وليست هذه حياه »[1].

ـ وبما أن المهم أثناء التعامل مع النصوص الأدبية هو التحليل الدلالي المتعدد الوجوه للنص الأدبي ، فإن ما يعنينا من هذا النص ـ وفي أي نص آخر ـ هو وظيفة الزمن الدلالية في بناء شخصية « حسنين »، الشخصية الرئيسية ، التي تبدو من بين كل الشخصيات الأخرى الوارد ذكرها هنا ، هي الشخصية « المهيمنة » سواء أكان ذلك من حيث وضعها في مجمل المساحة النصية من بداية النص حتى نهايته ، أم كان ذلك من حيث نوع العلاقة (أو العلاقات) السالبة القائمة بينها وبين رؤية الحدث المتلقى . إذ تبدو مختلف ردود فعلها ، نوعا من التوتر مع الموت كمعنى يعادل في منظورها الداخلي لموت معنى الحياة نفسها. وهذا يحيلنا إلى معنى آخر من صميم الوظيفة الدلالية للزمن هنا ، وهو أن تعميق رؤية موت الأب وتركيزها في داخل شخصية حسنين على نحو درامي يشمل جميع مستويات رد فعلها : إذ هناك المجال البصري والمجال السمعي والمجال الحسي اللمسي والمجال الحسي الذوقي والمجال الذهني والشعوري والمجال الانفعالي والمجال القولي ، بينما لا تتجاوز ردود فعلها الشخصيات الأخرى (حسين ـ الأم ـ نفيسة) المجال الوظيفي المختصر حينا والوصفي الحسي

---

(۱) رواية بداية ونهاية ص ٥ ـ ٧.

حينا آخر ، فوضع ردود فعل الشخصية على هذا النحو وفي سياق الانكار وعدم قابليتها للوعي بموت الأب الوقائعي في الماضي القريب واقتران هذا الموت بشخصية حسنين في الحاضر على نحو تبدو فيه وكأنها هي التي تموت ، هذا الوضع يختزل المجال الوظيفي والذهني والشعوري لشخصية حسنين في الرواية كلها . وهو إمكانية اقترانها بالموت كمعنى منبثق عن الماضي وماثل في الحاضر وممتد إلى تشكيل معالم المستقبل .

وهناك عدة قرائن تعزز هذا السياق ، بعضها يتصل بالمجال المكاني وبعضها يتصل بالمجال الزمني وأحب أن أشير إلى أن هذه القرائن السياقية الموجبة بتصوير الوظيفة العامة للزمن في بناء الشخصية الرئيسية في هذا النموذج على امتداد بنائها الروائي ، على النحو الذي أشير إليه آنفا ، هذه القرائن تمارس نشاطها على مستويين ، أحدهما هو مستوى سياق النص في حد ذاته ، وهو يندرج تحت نظام ما يعرف « بالعلاقات الحاضرة في السياق » وثانيهما هو مستوى سياق النص الروائي كله ، وهو ما يندرج تحت نظام ما يعرف « بالعلاقات الغائبة عن السياق »[1]، وقد سبق أن حددنا في الفصل الأول مفهوم « العلاقات الحاضرة في السياق » و « العلاقات الغائبة عن السياق » من خلال تعريف « ت : تودوروف « لكيفية نشوء الحدث الروائي » .

ويعنينا من هذه القرائن مكانيا رؤية ضيق الشارع وازدحامه وضآلة البيوت وقدمها على جانبيه ورؤية العمارة التربة الفناء المقترنة بانبعاث الصوات والنواح ، ورؤية الأم مقترنة « بالسواد » و « الاحمرار » و « الانتفاح »، ورؤية الأخت نفيسة على نحو خاص ، مقترنة « بالارتماء »، و « الاخفاء » و « الانتفاض »: « أما الأخت فقد ارتمت على

(١) د. صلاح فضلي، نظرية البنائية في النقد الادبي ص ٣٣٩، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٨ .

كنبة وأخفت وجهها في مسندها وراح جسمها ينتفض من البكاء »، على نحو يستدعى إلى الذهن مباشرة ذلك الموقف المتفجر الذي آلت إليه صيرورتها في نهاية الرواية[1].

بحيث يبدو الحاضر والماضي المصرح بهما في سياق النص « متضمنين » لرؤ ية المستقبل باعتبارها إمكانية وقوع موت « ما يعدي » بواسطة شخصية حسنين الموضوعة على امتداد بنائها الروائي في سياق الانفصال عن موت الأب ، أي الماضي والحاضر وعدم قابلية الوعي به في المستقبل لاقترانه بموت معنى الحياة داخل مجاله الذهني والشعوري .

وهكذا فمن أبرز خصائص نجيب محفوظ الاجرائية في البناء الذهني للشخصية الرئيسية على نحو خاص ، ما سبق أن أشرنا إليه « بالعلاقة التضمينية » أو « علاقة التضمين ». وربما بدا ـ في السياق الخارجي للنص ـ أنه لا مجال هنا لرؤ ية المستقبل ، وهذا صحيح إذا نظرنا إلى الزمن المقدم على مستوى المساحة النصية ، إذ لا يوجد هناك الا بعدان متقاربان ، يتداولان تصوير شخصيات الأسرة وهي تتلقى رؤ ية الموت ، وبصفة خاصة شخصية حسنين وشخصية حسين ، وعلى نحو أخص شخصية حسنين ، وهي الماضي من ناحية والحاضر من ناحية ثانية ، ولكن بما أن الموت هنا ليس معادلا لشخصية الأب الوقائعي فقط وإنما هو يقترن داخل مجال الشخصية الرئيسية بموت معنى الحياة . فإن هذا يحيلنا إلى استنتاج منطقي يتضمنه سياق الشخصية الرئيسية ، وهو أن موت معنى الحياة لا يمكن أن يتصور الا في إطار الزمن الكلي المجرد ، الذي تفتقد فيه الحدود الفاصلة بين الماضي والحاضر والمستقبل .

ويعززهذا الاستنتاج الذهني ، نوع العلاقة النحوية السالبة التي

---

(١) بداية ونهاية ص ٣٦٢ ـ ٣٦٧.

ربطت بين شخصية حسنين وبين مجاله الزمني في الحاضر ، إذ تبدو علاقته بالحاضر المنبثق عن الماضي القريب خاضعة للانكار والثورة والاحتجاج ، على موت الأب كرمز لموت معنى الحياة . ولغة النفي والانكار لتحقق هذه الرؤية مقترنة بالحياة في سياق الحاضر والماضي المصرح بهما ، تتضمن - إذا أخذنا القضية في إطار المنطق النحوي - إثباتا وتأكيدا للمستقبل باعتباره مجالا لانفصال هذه الشخصية ، وعدم وعيها بما هو متحقق في الماضي ومستمر في الحاضر ، وأن وجودها فيما بين هذا وذاك ، وجود مفارق ومؤسس على الأوضاع المغلوطة ، وبالتالي فامكانية اقترانها بالموت والقائها عليه من حيث هو ماض وحاضر ومستقبل ، هي أبرز ما يمثل مجالها الزمني والوظيفي والمكاني .

وهكذا فالبناء الزمني للشخصية الرئيسية يؤدي وظيفته في سياق هذا المعنى الدلالي الذي يمثل سياق الرواية كلها وليس سياق الحدث المتلقى في هذا النص . وذلك كله يتم من خلال طريقة استخدام اللغة ، استخداما دلاليا تصويريا رشحت فيه صورة الأب الوقائعي لأن تكون نفس المعنى المركب للعدل في وعي الإنسانية باعتباره الأبوة النوعية الشاملة التي يستمد منها « الحماية » و« الرعاية » من ظلم الآخرين ، ويستمد منها الاحساس باستمرار الحياة وخصبها وتوازنها في حالة تحققها - رؤية العدل - وينتج عنها الشقاء والضياع والاحساس بتوقفها وجفافها واختلال توازنها وفقدانها لما يكسبها قيمة ومعنى ، في حالة عدم تحققها . ويمكننا بالاضافة للاشارات السابقة أن نتمثل وظيفة الزمن في بناء الشخصية الرئيسية في هذا النموذج ، وعلى هذا النحو ، في الجزء الأول من هذا « المشهد الاسترجاعي »، الذي تستعاد فيه صورة هذا الأب المعنوي في الماضي القريب من منظور ذهن شخصية حسنين ، باعتباره رؤية العدل في سياقها الموجب من « وحاول حسنين . . . إلى . . . فدعا الرجل الأم لمشاركتهم

الطعام ». وفي الجزء الثاني له في حالتها أو في سياقها السالب من : « فتذمر الرجل قائلا . . . إلى : « لا أستطيع أن أصدق ».

ويلعب الرمز اللغوي في سياق هذا المعنى الغائب ، الحاضر في هذا المشهد بجزئية دورا وظيفيا متقابلا ، حيث يبدو اقتران شخصية الأب بفترة «الصباح» على نحو يعطي الاحساس بوظيفة « التجدد » و« الاشراق » و« الاستمرار » في : « . . . . . . فحياه كعادته قائلا : « صباح الخير يا بابا » فأجابه مبتسما : « صباح الخير ألم يستقيظ أخوك ؟ ». وعلى نحو يعطي الاحساس بوظيفة « الانتظام » و« التوافق » و« التوازن » من خلال رؤية الجماعة المتحلقة حول « المائدة » و« الطعام » في : « واجتمعوا بعد ذلك حول المائدة ، فدعا الرجل الأم إلى مشاركتهم الطعام »، ومقابل هذه الصورة المضيئة المستعادة لمعنى الأبوة الأكبر في زمن الماضي القريب ، يدلف بنا الفنان المجال الثاني المعاكس لهذا ، أعني مجال عدم تحقق هذه الأبوة ، وذلك من خلال صورة الأم التي تبدو رمزا لجفاف معنى الحياة ونضوبها المادي والمعنوي في ظل توقف هذا المعنى عن التحقق : « . . . فاعتذرت بأن نفسها مصدودة فتذمر الرجل قائلا : « إذا جلست معنا انفتحت نفسك » ولكنها أصرت على الاعتذار ». وحضور الأم كمقابل عكسي للمجال الدلالي الذي اقترن به حضور الأب في نفس الفترة الزمنية وفي نفس الوضع المكاني « الاجتماع حول المائدة » والوظيفي « تناول الطعام » ينفي الدلالة الموجبة لهذا المعنى ويثبت دلالته السالبة . وستأتي الجملة السردية الحالية الأخيرة من هذا المشهد المستحضر داخل ذهن حسنين وشعوره : « فقال بعدم اكتراث وهو يقشر بيضة « على كيفك » كعلامة تأكيد على انقطاع وموت هذا المعنى وانزوائه في الظل ، مقترنا في نفس الوقت بإمكانية انكشاف « ما بعدي » أي في المستقبل ، للحياة ، وذلك من خلال رؤية « البيضة » التي تقشر

باعتبارها هنا رمز انكشاف الحياة وتداعيها وفقدانها للتماسك والصلابة وقد يبدو أن في ذلك نوعا من « الفانتازيا » التي لا يحتملها النص ، ولكننا إذا استطعنا من ناحية أن نفهم بأن العمل الفني كله ـ وأيا كان شكله ـ إنما هو « الفانتازيا » ذاتها ، وإذا استطعنا من ناحية أخرى أن نستوعب الفهم القائل بأن « الفن لا يعرف الهذيان ، وأنه لا وجود لأي وحدة ضائعة فيه ، فكل شيء موظف ، وحتى ما يبدو هامشيا ، يؤدي وظيفته في إطار هامشيته »[1]. فإننا سنرى أن رؤية البيضة عل هذا النحو ، مقترنة بالحياة وقد وضعت في سياق التحلل والزوال ، وذلك لتضمنها شكل « الكرة الأرضية » والحياة في جوهرها لا تتصور أو تدرك الا في إطار جاذبية هذا الكوكب ولتضمنها من ناحية أخرى صفة « البياض » التي تؤول « يقشرها » إلى التناثر والتفكك ، إنما هي نوع من « الفانتازيا » المناسبة لسياق هذه الرؤية ، أعني رؤية موت معنى العدل . حولت اللغة إذن اهتماماتنا من منظور داخل شخصية حسنين من مجال الموت كحالة وقائعية حدثت وانتهت في الماضي ولم تبق الا آثارها في الحاضر ، إلى المجال الذي يخاطب فينا كل وجودنا ووعينا للموت كرؤية معنوية موازية للحياة ذاتها ، وبالتالي فهي تتمتع بنوع من قابلية الانفتاح لمختلف أبعاد زمن الشخصية في الماضي والحاضر والمستقبل ، على الرغم من أن المساحة النصية ـ كما أشرنا آنفا ـ لا تتضمن الا بعدين مصرح بهما ، الحاضر ، حيث الوحدات السردية والوصفية متضمنة للشخصيات الأربعة ، (حسنين ـ حسين ـ الأم ـ نفيسة) والماضي المستعاد في شكل « تضمين قصصي » عن طريق « العودة إلى الخلف » « الفلاش باك » إذ يدخل الفنان هذا الماضي المستعاد باعتباره « قصة » أو « مشهدا سرديا » في المستوى الأول للقص ممثلاً في الحاضر الذي هو موضوع فعل الشخصية وموضوع حديث ،

---

(١) R. Barthes, et autres, Poétique du recit, p.17.

أو كلام الراوي . إن توتر شخصية حسنين يبدو من بين كل الشخصيات الأخرى ، مع الزمن في جميع أبعاده ، من باب علاقته المتوترة مع الموت ذاته . ذلك أن علاقته هنا برؤية الموت، ليست مجرد علاقة « الابن حسنين » الحزين لموت « والده كامل علي أفندي » إنما هي علاقة من يرى في هذا الموت معنى رمزيا ، يعني ، انعدام الحياة وتوقف استمرارها ، أو تحولها إلى المستوى الذي تبدو فيه في الحاضر والمستقبل امتدادا لموت استمراري لا ينتهي عند حدود الحادثة الوقائعية الخاصة بوالد حسنين . وربما بهذا الفهم يمكننا أن نتمثل المدلول الزمني للعنوان الخارجي للرواية « بداية ونهاية ». كما أن وجه المفارقة الذي سينتظم المجال الزمني لهذه الشخصية ، يتمثل هنا في عدم قابليتها من جهة أخرى للوعي بذلك ، أو بعبارة أخرى ، فرؤية الموت الماثلة في الحاضر المنبثق عن الماضي وتضمنها لمجال المستقبل ، قد ولدت في شخصية حسنين دون غيرها من الشخصيات الأخرى ما يمكن تسميته « برد الفعل العكسي السالب » وعلى نحو خاص في « المونولوجات » التالية « لا أصدق أنه مات » لا أستطيع أن أصدق . ما هو الموت ؟ لا أستطيع أن أصدق . انتهى ؟!. . . . . أيموت الإنسان وهو يأكل ويضحك ؟ لا أصدق ولا أستطيع أن أصدق » « ليس هذا أبي . لا يمكن أن يسمع أبي هذا البكاء كله دون أن يتحرك . رباه لماذا يجمد هكذا ؟. . . . لم أكن لأتصور هذا ، ولا أتصوره . . . ليس هذا أبي . وليست هذه حياة ». فالتركيب النحوي لكل هذه الجمل ، محكوم بسياق « النفي » و« الانكار » وعدم القابلية للوعي بما هو متحقق في الماضي والحاضر والمستقبل ، مع أنه متحقق بالفعل . وهذا هو وجه المفارقة والمغالطة التي ستحكم فيما يشبه « النظام الصارم » بناء المجال الزمني لهذه الشخصية على امتداد بنائها الروائي ، كما سنرى ذلك من خلال نصوص أخرى تعمق هذا النظام وتخرجه إلى حيز التنفيذ الفعلي بعد أن تلقيناه في هذه البداية المبكرة كارهاض أو كإمكانية

فرضية ستوضع في سياق التأكيد والتحقق فيما بعد .

من خلال التحليل السابق ، يمكننا أن نستنتج فرضية عامة تحكم فلسفة نجيب محفوظ الزمنية في بنائه لكل الشخصيات الرئيسية التي انتظمتها « وظيفة التغير » « المعكوس الاتجاه » بين عالم الثوابت المتحققة في كيانها الفعلي . والتي توضع دائما في علاقات تخالف وتضاد عكسي معها لكونها امتدادا لخلو الحياة وفراغها المادي والمعنوي ، وبين عالم الثوابت المتحققة خارجها وفوق كيانها الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والحضاري ، والتي توضع هذه الشخصيات الرئيسية معها في علاقات توافق وإنسجام « وتماثل » لكونها مجالاً تعلق عليه إمكانية تحقيق إرادة التغير والطموح وحب الحياة ولو كان الطريق إلى ذلك هو « الهدم والتدمير ثم النهاية العدمية » . وهذه الفرضية تتمثل في أن البناء الزمني للشخصية الرئيسية في هذه الزاوية من جهة وفي رواية « القاهرة الجديدة » أو رواية « زقاق المدق » من جهة ثانية ، يتم على نحو تبدو فيه كل هذه الشخصيات ، ذهنيا ونفسيا ووظيفيا ، وهي تعاني الزمن في جميع أبعاده ومستوياته لا باعتباره معادلاً فنياً لهذه الشخصيات ولرؤية الموت الخارجية في الرواية ، وإنما للرؤية الدلالية الفكرية والفنية ممثلة في غياب معنى العدل وبقائه معلقا في سياق ما يجب أن يكون ولكنه لم يتحقق كما يمكننا أن نتمثل ذلك من خلال بعض الشخصيات الأخرى المصورة على نحو عكسي لما هي عليه الشخصيات الرئيسية .

وربما أمكننا التعبير عن هذه الفرضية العامة لوظيفة الزمن في بناء الشخصية الرئيسية في النماذج الروائية الثلاثة « بداية ونهاية » و « القاهرة الجديدة » و « زقاق المدق » من منظور المجال المكاني لما له من أهمية شديدة عند نجيب محفوظ في هذه النماذج على النحو التالي : بما أن أبرز ما يتميز به بناء الشخصيات الرئيسية الثلاثة[1]، عند نجيب محفوظ ، هو وضعها

مكانيا في علاقات تخالف متوتر ، مع مجال الثوابت المتحققة في كيانها الفعلي[٢]، وبما أن هذا الكيان المتخالفة معه يتضمن دائما ماضيها قريباً كان أو بعيدا ، وبما أن علاقتها بهذا المجال المكاني القائم فعلا في كيانها ، تتميز بخصائص معينة مثل « التجاوز » « وعدم التوافق » « الاضطراب » « الانفصال »، فإن المجال الزمني لهذه الشخصيات في سياق الماضي والحاضر المنبثق عنه ، يتميز بنفس هذه الخصائص . هذا كله في مقابل وجود وضع آخر مخالف له ، وهو أنها ـ موضوعة في سياق « التوافق » و « التنادي » مع المستقبل ، من باب توافقها مع دلالة المجال المكاني الكائن خارجها وفوق حجمها[٣] .

وهذا يفسر في الواقع ، أن هذه الشخصيات الرئيسية الثلاثة ماثلة وموجودة في المكان أكثر مما هي كذلك في الزمان ، وصراعها الداخلي والخارجي ، إنما هو صراع مع مجال الثوابت المكانية . إنها ببساطة شخصيات ظامئة للاحساس بالحياة والرغبة في امتلاكها وإحساسها بالحياة من حيث هي استمرار وتوافق من جهة ومن حيث هي توقف وفراغ وتنافر من جهة ثانية ، يتم عن طريق المجال المكاني الذي ترى فيه معادلا لانعدام التوافق والاستمرار والعطاء ، وعن طريق المجال المكاني الذي ترى فيه معادلا لتواصل الحياة واستمرارها ، ومن هنا جاءت أبعادها الزمانية خاضعة لامتدادها في المكان بالدرجة الأولى . ونستطيع تمثل ذلك من خلال الصورة السردية الوصفية التالية التي يتم فيها تصوير البعد الزمني للشخصية تحت تأثير مجالين مكانين متخالفين .

« وعند اقتراب موعد الجنازة بلغ الاضطراب بحسنين مداه ، اضطراب من نوع جديد كان يشغله عن الحزن نفسه . كان يرجو لأبيه جنازة رائعة تليق بمقامه ومكانته هو التي يجب أن يظهر بها أمام الناس . لم يكن أخواه ليكترثا لهذا الأمر كثيرا ، أما هو فكان يعد اخفاق الجنازة كارثة

كالموت نفسه ، غضبا لأبيه الذي يحبه ولنفسه هو . وقلب عينيه فيمن تجمع من المشيعين فلم يـر أحدا يملأ العين الا جارهم الكريم فريد أفندي محمد .

أما زوج خالته فكان في حكم العمال ، وليس عم جابر سليمان البقال بخير منه ، والحلاق أدهى وأمر ، ونفر غيرهم غيابهم أشرف من حضورهم . وانقبض صدره وغشيه كدر عميق . ولكنه كان قليل الصبر فما وافت الساعة الرابعة حتى تدفقت جماعات الموظفين حتى سدوا عطفة نصر الله سدا وردت إليه الروح فعاد إلى حزنه خالصا من القلق . ثم حدث ما لم يدر له في حسبان ، فجاءت سيارة فخمة تنطق بالعز والجاه ، ووقفت على بعد يسير من البيت ، وغادرها ساع ففتح بابها ثم نزل منها رجل ينم مظهره على الألقاب والرتب ، وتقدم بجسمه الطويل العريض الذي عقدت عليه الخمسون هالة من وقار ، فهرع إليه الأخوة بأدب . وأندس بينهم فريد أفندي محمد ليحظى بـستقبال الشخصية الممتازة التي ينبغي أن يقدرها ـ كموظف ـ أكثر من سواه ، وتساءل القادم في صوت منخفض :

ـ أليس هذا هو بيت المرحوم كامل علي أفندي ؟

. . .

. . .

. . .

وكان حسنين قد امتلأ ارتياحا لمقدمه ولكنه وجد ضيقا لسؤاله عن بيت المرحوم مما دل على أنه لم يعرف البيت ، واقترب من أخيه حسن يسأله :

ـ من يكون هذا الرجل ؟

فقال حسن :

ـ أحمد بك يسري ، مفتش عظيم بالداخلية ، وصديق حميم للمرحوم . . .

فسأله بغرابة :

ـ لماذا سأل عن البيت كأنه لا يعرفه ؟

فحدجه حسن بنظرة غريبة وقال :

ـ كان والدنا كثير التردد على بيته ، أما هو ، إنه رجل عظيم كما ترى . . !

وصمت الشاب لحظة ثم استدرك قائلا :

ـ كان المرحوم يحبه ويعده أعز صديق .

وتناسى حسنين هذا ، ولم يشأ أن يفسد على نفسه زهوها ، وود لو يراه ـ ذلك المفتش ـ المشيعون جميعا .

ثم حلت اللحظة المفجعة فخرج النعش من البيت وعلا الصوات من الشرفة والنوافذ ، انتظمت الجنازة بالمشيعين جميعا يتقدمهم النعش ، وعلقت أعين الشقيقين بالنعش في ذهول وانكار ، وتساقط دمعهما طوال الطريق . وبلغوا المسجد وأخذوا في توديع المشيعين وشكرهم ، وأظهر البعض استعدادا لمرافقة النعش حتى مستقره الأخير ، ولكن حسنين همس في أذن أخيه الأكبر قائلا :

ـ لا تسمح لأحد بالذهاب مهما كلفك الأمر .

كان حريصا على ألا تقع عين على القبر حفظا لكرامة الأسرة ، ووقفوا إلى صرف المشيعين ، وركبوا سيارة الموتى وليس في ركابهم الاعم

فرج سليمان وفريد محمد أفندي الذي أبى الرجوع اباء لم ينفع فيه الرجاء . وانطلقت السيارة بهم إلى باب النصر ، ووقفت بهم ناحية قامت بها القبور في العراء . ثم وورى جثمان كامل أفندي في قبر غير بعيد من الطريق الملتوي الذي يشق المدافن كأنه من قبور الصدقة . ووقف حسنين غارقا في الحزن والبكاء ، ولكنه على حزنه كان يسترق النظرات إلى فريد أفندي محمد في خجل واستياء . « لو علم التلاميذ بالوفاة لجاءوا معزين ، ولرافقني بعضهم حتما إلى هذا القبر . الحمد الله الذي لا يحمد على مكروه سواه ـ لا مقبرة ولا يحزنون . لماذا لم يبن والدنا مقبرة تليق بأسرتنا »[1] .

من بين مجموعة كبيرة من الدراسات التي تناولت ، أدب نجيب محفوظ الروائي ، انفردت دراسة الكاتب الفرنسي « اندريه ميكل » : «الفن الروائي عند نجيب محفوظ»[1] بطابع استنتاجي عميق وشامل في نفس الوقت ، ففي سياق البناء الزمني للشخصية الروائية عموما عند هذا الفنان يرى أندريه ميكل « أن الزمن يعد هنا عنصرا أساسيا من عناصر التكوين النفسي للشخصيات ، وهو لا يدع لهذه الشخصيات الا أحد خيارين : الموافقة أو الرفض لتطور يقودهم نحو مستقبل ، يبدو أن الصراع والسقوط والموت هي أكثر معطياته ثباتا »، كما يرى « أنه فيما يتعلق بالشخصيات الرئيسية ، فإن من المسلم به أن الماضي لا يلعب دورا هاما في المواقف التي ينبغي اتخاذها إزاء الأحداث الفاصلة ، فهم يعيشون داخل لحظتهم ، والسمة الروائية للزمن هنا ، تبدو في مظهر سلسلة من اللحظات ذات الدلالة الخاصة ». وهذا صحيح إلى حد ما ، إذا نظرنا للزمن هنا ، من حيث البعد المقدم في المساحة النصيبة ، فالبعد الزمني الذي يمثل امتلاء المساحة النصيبة ، في بناء الشخصيات الرئيسية عند

---

(١) بداية ونهاية ص : ١٢ ـ ١٤ .

نجيب محفوظ ، غالبا ما يتجلى في خيبة الحاضر « كما هو الحال في النص السابق ، سواء في ذلك ، المتتاليات السردية الوصفية التي تتضمن علاقة شخصية حسنين « السالبة » ببيئته الحقيقية (بيئة عطفة نصر الله) من : « وعند اقتراب . . . إلى : « وانقبض صدره وغشيه كدر عميق »، والمتضمنة على نحو ما التقابل العكسي علاقته « الموجبة » برؤية شخصية « البك أحمد يسري » على وجه الخصوص ، من « ثم حدث ما لم يدر له في حسبان » . . . إلى « وود لو يراه ـ ذلك المفتش ـ المشيعون جميعا » أو كان ذلك من خلال الصورة السردية الثالثة التي تمثل تشييع الجنازة « ثم حلت اللحظة المفجعة » إلى « لماذا لم يبن والدنا مقبرة تليق بأسرتنا ؟ » .

ويبدو الحاضر هنا ، هو الذي ينتظم بنية النص الروائي كله . ولكن داخل هذا الحاضر يوجد ـ على الأقل ـ مستويان متخالفان فيما بينهما ، سواء من حيث المستوى الايقاعي أو من حيث المستوى الدلالي . ويمكن تقسيم هذا النص إلى مقاطع :

المقطع الأول : « من بداية النص إلى : وغشيه كدر عميق »، وهو مقطع وصفي سردي ، يهيمن على مساحته النصية الحاضر الذي هو في حكم الماضي . ومع ذلك فالصياغة النحوية التركيبية لمجمل الأفعال التي تمثل مجال الحاضر ، موضوع حديث الراوي ، وهي : « يشغل ـ يجب ـ يرجو ـ تليق ـ يظهر ـ يعد » تمثل هذا الحاضر مقترنا بما يجب أن تكون عليه شخصية حسنين في المستقبل المتوقع لتشييع الجنازة . فباستثناء فعل « بلغ » يتم تصوير بقية الأفعال الوصفية السابقة في سياق الرجاء أي في سياق المستقبل من منظور الشخصية نفسها . ومع أن مجال قصد الشخصية هنا ، لا يزال في حكم الرجاء والتوقع فإن الفنان يقدم لنا صورته الباحثة عن حياة الأبهة والعظمة والمظهر البراق ، بل ربما لا نكون مبالغين إذا قلنا بأن وجود مجال قصد الشخصية على هذا النحو ، وفي

سياق رؤية الموت ومناخه المكاني والزمني والوظيفي ، يوحي أو يرهص بإمكانية أخرى غائبة عن سياق النص ولكنها من صميم البناء الروائي ، وهي إمكانية اقتران هذه الشخصية بتحقق موت آخر ! . . .

المقطع الثاني : « ولكنه كان قليل الصبر » إلى : « وود لو يراه ـ ذلك المفتش ـ المشيعون جميعا » .

ومن الواضح أن الوضع الذي اتخذته وظيفة الزمن هنا ، قد تم على نحو معاكس للوضع الذي اتخذته في المقطع الأول ، ووجه الاختلاف الأساسي ، يتمثل في أن الشخصية في المقطع الأول موجودة ضمن كيان مصمت يتميز بالركود والثقل ، على حين أنها هنا موجودة ضمن بروز ما يمثل مجال قصدها الذهني ، الذي علقته على الجنازة من ناحية واستثنته من الكيان البشري لعطفة نصر الله من جهة ثانية في المقطع السابق . وإذا شئنا الدقة قلنا ، أن شخصية حسنين ـ أو لسان حالها لكونها هنا موضوعة في منطقة الظل ـ موضوعة في سياق التوافق والانسجام مع الزمن ـ الحاضر ـ في هذا المقطع باعتباره تجسيدا حيا لامتلاء الحياة وضخامتها وبريقها الحسي . وهذا معناه أن الفنان قد أخرج ما كانت الشخصية في المقطع السابق ترجاه وتأمله ، في هذا المقطع .

المقطع الثالث : « ثم حلت اللحظة المفجعة » إلى آخر النص .

إن الوضع الثابت في كيان هذه الشخصية هو مدلول هذا المقطع بينما يبدو المقطع الثاني مجرد ارهاص بالرؤية المغالطة التي أسست عليها هذه الشخصية رؤيتها للحياة . ولعلنا نجد في القرائن التالية ، ما يوضح ذلك .

فالسيارة الأولى الواقفة ، على عطفة نصر الله من خارجها ، رمز حسي يؤدي دلالتين ، إحداهما مكانية وتتمثل في إمكانية امتلاك الحياة

المادية الحسية وخاصة إذا وضعنا في اعتبارنا نوع الصفات التي اقترنت بهذه السيارة : سيارة فخمة تنطق بالعز والجاه »، والثانية زمنية ، وتتمثل في سرعة السير في طريق هذه الحياة المادية في المستقبل الذي نحسه هنا بالقوة .

لكن هذا الاحساس يتلاشى ويتبدد وذلك من خلال رؤية السيارة الثانية - سيارة الجنازة - التي تبدو هنا رمزا للسير في طريق الموت من خلال التعلق بالحياة المادية والحسية نفسها ، وذلك لمجيء السيارة الثانية - من حيث التسلسل النصي - كاستتباع للسيارة الأولى .

على أن أهم مستوى يؤدي من خلاله الزمن وظيفته في بناء الشخصية الرئيسية في هذا النص ، هو مستوى البناء الايقاعي[1] .

وأبرز خاصيتين يمثلهما البناء الايقاعي لهذا النص في جملته ، هي التقابل على سبيل التضاد بين الثبات والحركة ، وبين الفراغ والامتلاء في الصورتين ، الأولى والثانية ، والتقابل بين الحركة في سياق الحياة والتوافق وبين الحركة في سياق الموت والتوتر والاضطراب ، من خلال الصورتين السرديتين الاخيرتين . ذلك أن حاضر الشخصية الرئيسية هنا ، ليس له مستوى امتدادي واحد ، وإنما ذو علاقتين ، أو بالأحرى ، ذو مستويين متقابلين عكسيا ، على الرغم من وضعهما في سياق بعد زمني واحد : أحد هذين المستويين المتخالفين سلبا وإيجابا ، هو « الحاضر » الذي ولد في أحضان الماضي ، والذي يتميز إيقاعيا « بالثقل » و « السكون » و « الفراغ » و « الاضطراب » و « الانكار » و « التجاوز » وأهم الأفعال التي جسمته على النحو السابق تنقسم إلى مجموعتين :

(١) أوستن وارين ، رينية ويلك ، نظرية الأدب ، دمشق ١٩٧٢ ، ترجمة محيي الدين صبحي . (السلاسة ، الايقاع ، الوزن) ص ٢٠٥ - ٢١١ .

١ ـ أفعال ذات وظيفة متحركة ، مثل : « بلغ ـ قلب ـ انقبض ـ غشى ».

٢ ـ أفعال وصفية ذات وظيفة ساكنة . مثل : « كان يشغله ـ كان يرجو ـ كان يعد ».

ففي حالة المجموعة الأولى ، نحن إزاء حاضر الشخصية مباشرة ودونما أي وسيط بينهما ، نحن في المجموعة الثانية إزاء « وسيط » يصف حاضر الشخصية الذهني والانفعالي في سياق الرجاء ، أو بمعنى آخر : يحلل الفنان اضطراب شخصيته في سياق ما هو ماثل من ناحية وفي سياق ما تود أن تكونه من ناحية أخرى ، ومن ثمة جاء الايقاع ، دائريا ساكنا ، تتوزعه نغمة أساسية ، هي فعل « كان » الذي كرر أربع مرات على وتيرة واحدة .

وفي كلا الحالتين يتمثل عدم توافق الشخصية الزمني هنا في بطء الحركة الإيقاعية وسكونها وثقلها . وقد يبدو ذلك شيئا مناسبا للسياق الوصفي الثابت الذي وضعت فيه الشخصية ، ولكن هذا لا يمنع من أن تكون رتابة الايقاع وثقله الشعوري وعدم قابليته لبث الحركة . دليلاً على « تجاوز الشخصية وإنفصالها الذهني والشعوري عن واقع بيئتها .

أما المستوى الثاني من الحاضر الزمني للشخصية الرئيسية فهو « الحاضر المستجلب » ـ إذا جاز هذا التعبير ـ ممثلا في الحركة الوافدة على عطفة نصر الله من الخارج . ففي الوقت الذي تبدو فيه الشخصية الرئيسية ، وهي في حالة تجاوز وانفصال حسي وذهني عن حاضرها المتحقق بالفعل لكونه معادلا لرؤ ية الموت الجائمة ، تبدو وهي في حالة إنسجام وتوافق وتنادي مع حاضر آخر مقابل للأول على نحو عكسي .

وهذا النوع من الحاضر ، الذي يتم تصويره على نحو سردي مترابط ، يمثل ـ كما أشير إلى ذلك ـ مجال قصد الشخصية ، الذهني

والشعوري والحسي ، باعتباره البحث عن الحياة ، وعما يعطي احساس باستمرارها وتجددها وعطائها من موقع الاحساس في نفس الوقت بتوقفها وفراغها وجفافها .

وأبرز خصائص البناء الروائي عند نجيب محفوظ ، للشخصية الرئيسية بصفة عامة هو ما يمكن تسميته « بالمجالات والأبعاد المتخالفة » من جهة و « بالمجالات والأبعاد المتماثلة » من جهة ثانية . فالعالم الروائي عند نجيب محفوظ في هذه النماذج : « بداية ونهاية » « القاهرة الجديدة » « زقاق المدق » عالم جدلي ، سواء أكان ذلك على مستوى الشخصيات أو كان على مستوى البعد المكاني والبعد الزمني أو كان على مستوى الوظائف الحدثية الجزئية التي تتوزعها الشخصيات ، أو كان أيضا من حيث نوع زاوية النظر التي ترى بها الشخصية وهي تتفاعل على نحو سببي متعاكس أو سببي متماثل ، مع رؤية الحدث الروائي .

وفي هذا الصدد يتمثل التقابل العكسي بين الاحساس بالفراغ والسكون والثقل في المتتالية السردية الوصفية الأولى، وبين هذا الامتلاء والحركة والارتياح في المتتالية السردية الثانية هذا من جهة ، ومن جهة ثانية يتمثل التقابل بين توافق حركة الحياة وانتظامها في نفس الصورة الثانية ، وبين توتر الشخصية مع حركة الحدث في الصورة السردية الأخيرة التي ينتظمها على مستوى الأفعال والأسماء والصفات والأحوال والأشياء إيقاع جنائزي مكثف منذ أول كلمة « ثم حلت اللحظة المفجعة » حتى آخر كلمة : « لماذا لم يبن والدنا مقبرة تليق بأسرتنا » .

وهكذا فالعالم الروائي عند نجيب محفوظ ، موجود في الزمان والمكان والوظيفة ، باعتباره صورة لنظام الكون القائم في كل مظهر من مظاهره أو معطى من معطياته أو مفهوم من مفاهيمه ، على فلسفة التقابل على سبيل التضاد من ناحية وعلى سبيل « التماثل » من ناحية أخرى .

وأبرز ما يتجلى فيه استخدام اللغة لحاضر الشخصية باعتباره مجالا للتوتر والتجاوز والانفصال في الصورة السردية الوصفية الأولى ، وباعتباره مجالا للتوافق والانسجام والارتياح في الصورة السردية الثانية ، هو التقابل بين الاحساس بالثقل والفراغ والسكون « والضآلة في الجزء الأول ويبلغ ذلك درجة يكاد ينعدم فيها الاحساس بالحركة أصلاً ، فمن الناحية « الكمية » لا يوجد إلا أربعة أفعال أساسية يمكن ادراجها في البناء السردي للشخصية وهي : « بلغ ـ قلب ـ انقبض ـ غشى » كما أن هذه الأفعال من الناحية الكيفية ، لا تمثل إلا المستوى الانفعالي والفيزيولوجي كما تمثلها الراوي لا كما أخرجتها الشخصية ، ولذلك جاء الايقاع الزمني لحاضر الشخصية متميزاً بالركود وبالنغمة الدائرية المسطحة ، هذا مقابل الاحساس بسيولة الحركة وسرعتها وتواليها وامتلائها في نفس الوقت ، وذلك من خلال الثمانية عشر فعلا المتوالدة من بعضها في شكل توازي متجاذب الأطراف بين التدفق الخارجي لجماعات الموظفين وبني عودة الروح الداخلية لشخصية حسنين : « تدفقت جماعات الموظفين حتى سدوا عطفة نصر الله سدا » « وردت اليه الروح فعاد إلى حزنه خالصا من القلق » والمتوالدة من بعضها في شكل تتابع سببي حركي وايقاعي سريع ومتجانس سواء أكان ذلك على مستوى الأفعال الوظيفية المتحركة ممثلة في المجموعة التالية : « تدفقت ـ سدوا ـ سدا ـ ردت ـ عاد » « حدث ـ جاءت ـ وقفت ـ غادرها ـ فتح بابها ـ نزل ـ تقدم ـ اندس ـ تساءل » أو كان على مستوى الأفعال الوصفية التي تؤدي وظيفة تفسيرية : « تنطق ـ ينم ـ عقدت ـ تناسى ـ ود » .

مما تقدم يمكن استنتاج خاصية عامة ، وهي أن الشخصية الرئيسية في هذا النموذج معلقة على أكثر من مستوى واحد للزمن ، وذلك حتى في اطار المقاطع الوصفية والسردية التي يهيمن على مساحتها النصية بعد الزمن الحاضر . وهذا يعني أن طريقة استخدام الفنان للّغة قد تجاوزت الوقوف

بالشخصية عند المستوى الأول للقص . إن الزمن عند نجيب محفوظ ، قد تجاوز توظيفه مستوى الحدث المقدم في الرواية ، ليرتبط بمستوى الحدث الدلالي . وهذاالحدث الدلالي عندنجيب محفوظ في نماذجه الروائية الثلاث « القاهرة الجديدة » « زقاق المدق » « بداية ونهاية » يتمثل في افتقاد شيء معنوي ، يترتب عنه نوع من الصراع بين الحياة والموت ، وبهذا المعنى فان كل الشخصيات الرئيسية عند نجيب محفوظ ، تبدو ـ حين نتأملها بمنظار بانورامي شامل ـ وهي تعاني الزمن في جميع أبعاده ومستوياته . ومعنى معاناة الشخصية الرئيسية للزمن ، لا يعني أنها متوترة مع الحدث والحياة في سياق منظور فلسفي أو ذهني ، وإنما معناه أن كل هذه الشخصيات قد فقدت من يحميها من الشقاء المادي بالدرجة الأولى ، خاصة وأنها شخصيات تجمعها حيوية الشباب وقوته ونبضه . ومن ثمة توضع في سياق التوافق والانسجام مع الزمن المقترن بدلالة الحياة التي تبحث عنها خارجها وفوق كيانها الراكد من جهة ، وفي سياق التوتر والاضطراب مع الزمن الماضي المنقطع ، والماضي الممتد إلى الحاضر من جهة ثانية .

وإذا كان ذلك قد اتضح من خلال تحليل بعض النماذج السردية والوصفية السابقة ، فانه يتعين علينا تحليل وظيفة الزمن في بناء الشخصية الرئيسية من خلال بعض النماذج التي تصور وعي الشخصية الرئيسية من ناحية ووعي الشخصيات الأخرى من ناحية ثانية بالزمن وسوف يكون الاطار الذي نتحرك فيه لتحليل النصوص الآتية هو :

« وظيفة الزمن الداخلي في بناء الشخصية الرئيسية = بداية ونهاية :

١ ـ **مجال شخصية حسنين** : التنادي مع الحياة خارج الزمن الفعلي للشخصية + امكانية اقتران شخصية حسنين برؤية الموت في الوقت الذي تنشد فيه البحث عن الحياة .

٢ - **مجال شخصية حسين** = مجال الحدث الحقيقي هو رؤية الزمن في الماضي والحاضر والمستقبل + امكانية انبثاق فجر جديد للحياة في المستقبل .

٣ - **مجال شخصية نفيسة** = وعي شخصية نفيسة للزمن من باب وعيها للحياة في حكم الموت المعنوي .

لقد حاولنا فيما تقدم ، من خلال التحليل اللغوي لبعض الصور السردية ، أن ننتهي إلى تمثل واستنتاج الوظيفة العامة للزمن في بناء الشخصية الرئيسية عند نجيب محفوظ في هذا النموذج ، وهي أن الزمن ، في أي بعد من ابعاده وفي أي مستوى من مستوياته معادل حسي لرؤية الموت التي نسجت منها كل شخصيات هذه الأسرة في الاطار الخاص ، المجسم في الرواية ، وصيرورة الانسان الذي فقد الاحساس بالحماية والرعاية والأمان ، في الاطار العام الذي يشمل ، على نحو ضمني ، قاعدة المجتمع المصري وأصالته الحقيقية ، وقد أصبحت موضوعا للشفاء والهوان المادي والمعنوي ، مقترنة في نفس الوقت بالسياق الانساني العام الذي يتجاوز الحدود الاقليمية ، زمنياً ومكانيا وماديا ومعنويا .

وقد رأينا أن أبرز خصائص نجيب محفوظ في البناء الزمني للشخصية الرئيسية على هذا النحو السابق تتمثل في وضعها ، سرديا أو وصفيا أو حواريا في سلسلة من المشاهد والصور المتقابلة عكسيا فيما بينها ، وعلى وجه التحديد ، فالشخصية الرئيسية موضوعة عبر بنائها الروائي كله في سياق التقابل العكسي بين « مجال الثوابت المتحققة بالفعل » في كيانها الجذري ، والتي تبدو من منظورها الداخلي أو الخارجي ، امتدادا لعدم قابلية الحياة للاستمرار والعطاء وبالتالي ، توضع الشخصية في سياق عدم القابلية للوعي بها ، وبالتالي أيضاً جاءت علاقة الشخصية بالزمن من باب علاقتها بالحياة في حدود هذا المستوى « سالبة » ، وتميزت عوامل سلبيتها

على سبيل المثال لا الحصر «بالضيق» «الإضطراب» «التوتر» «الثبات» « الثقل » « الانكار » « التجاوز » « الانفصال » وبين مجال الثوابت الموجودة خارجها وقوة كيانها الحقيقي » ، والتي تبدو مجرد « مجال سرابي » في سياقها الـدلالي ، تخلع عليه الشخصيـة وتأخـذ منه حينـاً اخـر[1] ، الاحسـاس بقابلية الحياة للاستمرار والخصب والعطاء ، ولكن على نحو انتفت فيه كل القيم المعنوية والروحية والانسانية ، لتبدو مجرد شكل حسي لامع وجذاب ومثير ، ومن ثمة جاءت علاقة الشخصية بالزمن من باب علاقتهـا بالحيـاة على هذا النحو ، موجبة في سياقها الخارجي ، والداخلي الذي يمثل منظور الشخصية ، لا منظور الفنان ، وتتمثل عوامل اجـابيتها هنـا ـ الشخصية ـ بـالخصائص والسمـات التاليـة : « التـوافق » « الارتيـاح » « الانسجـام » « الامتـلاء » « شيوع الحـركة » الـخ . . . كـل هـذه الخصـائص حـاولت استخراجها من النصوص اللغوية السردية الوصفية على نحـو بارز، ويبقى أمامنا الآن أن نراها مرة أخرى، من خلال الزمن الداخلي، وذلك بواسطة الصور والمشاهد اللغوية المنبثقة من داخل الشخصية ذاتها، وبالتحـديد من خلال توظيف الفنان لما يعرف بـ «المونولوج الداخلي» و «الأسلوب الحر غير المباشـر » وهـو ببساطة : « الوسيلة إلى ادخال القارىء مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية بدون أي تدخل من جانب الكاتب عن طـريق الشرح أو التعليق) وبأنه «التعبير عن أخص الأفكار التي تكمن في أقـرب موضـع من اللاشعور. . . »[2].

يقول نجيب محفوظ: «ووقف حسنين في الشرفة مرتفقـا حافتهـا كما كان يفعل أيام كانت لهم شرفة. وكان المنظر الذي أثاره لا يـزال ناشبـا في مخيلته. الساقان البديعتان والوجه البدري، والعينين الزرقاوين.

---

(١) G. Genette, Figures I, p.101- 102, «espace et langage».

(٢) أوستين وارين، رينيه ويلك، نـظرية الأدب، تـرجمـة محيي الـدين صبحي، دمشق ١٩٧٠. ص٢٩٣.

نظرة هادئة رزينة توحي بالثبات لا بالخفة. جمال يبهر وان شابه شيء من ثقل الدم ولكنه لم يترك أثرا سيئا في نفسه. لا يزال دمه يتدفق حارا في عروقه، وقلبه يخفق بنشوة المنظر، ورأسه لا يمسك عن خلق الصور والأحلام. هذه أسطح البيوت المحدقة به وهذه عطفة نصرالله في أسفل، وهؤلاء خلق كثيرون ذاهبون آيبون، كل أولئك يلوح وراء غلالة حمراء نشرها خياله المحتقن الدم، متى تعود السكينة إلى نفسه؟ إنه يذكر بهية. كان يرها كثيرا وهي صغيرة تحجل في فناء العمارة، ولكنها اختفت منذ الثالثة عشرة، وانقطعت عن المدرسة أيضا قبل أن تلتحق بالمدرسة الثانوية ولعلها في الخامسة عشرة، ولكن كان كأنه يراها لأول مرة. «إني بحاجة إلى مثل هذه الفتاة. نذهب إلى السينما معا، ونلعب معا، ونتحدث كثيرا. وما من بأس في أن أقبلها وأعانقها، ليس في حياتي وجه جميل يجذبني إليه، وحسبي ما صادفت من فتيان المدرسة ونادي شبرا.

أريد فتاة، أريد هذه الفتاة، في أوروبا وأمريكا ينشأ الفتيات والفتيان معا كما نرى في السينما، هذه هي الحياة، أما هذه فما أن رأتنا حتى توارت عن الباب كأننا وحوش نروم التهامها.

وكان أجدادنا يقتنون الجواري. لو نشأت في بيت مليء بالجواري لعرفت حياة أخرى على رغم أمي وانذاراتها ولكماتها، حتى الخادم الصغيرة طردت لفقرنا. ما يخبىء لنا المستقبل.

أظن أكبر ذنب نؤخذ به في الآخرة هو أن نترك هذه الدنيا دون أن نستمتع بحلاوتها، أجمل منظر حقا هو بطن ركبتها، في وسطه عضلة مشدودة تشق بشرتها عن زرقة العروق. لو انحسر الفستان قليلا لرأيت مطلع الفخذ. أجمل منظر في الدنيا منظر امرأة تخلع ثيابها، أجمل من المرأة العارية نفسها.

يقولون إن مدرس التاريخ زير نساء. متى أجد نفسي رجلا حرا؟ عندنا غدا حصة تاريخ ويجب أن أحفظ الليلة القبائل الجرمانية. انكحوا ما طاب لكم من النساء، هذا أمرك يا رب ولكن هذا البلد لم يعد يحترم الاسلام»[1].

من الواضح أن الشخصية موضوعة هنا في سياق الاسترجاع، الخارجي والداخلي، القريب، والبعيد في آن معا[2]، ومن الواضح أيضا أن البعد الزمني المهيمن، على المساحة النصية من بداية النص حتى آخره، هو «بعد الزمن الماضي» وذلك لأن سياق الموقف الاسترجاعي هو «المنظر» العالق بذهن حسنين أثناء رؤيته لشخصية بهية في الماضي القريب، ولكن الطريقة التي بعثت من خلالها هذه الرؤية الحسية في الماضي، تبدو من ناحية أخرى «خارج الزمن» باعتباره هذا الماضي المستعاد لشخصية بهية، التي تبدو في سياقها الحقيقي مجرد إيحاء خارجي، يتيح إمكانية الدخول في المجال الرمزي لها كما سنرى ذلك بعد قليل.

ولعله من الملائم القول بأننا في مثل هذه «المشاهد» Le secances المقامة للشخصية من الداخل، لا نكون إزاء البعد أو الابعاد الزمنية، كوحدة أو كوحدات خارجية وموضوعية منفصلةعن الشخصية أو متصلة فقط بالوضع المادي المباشر لها، بقدر ما نكون إزاء الزمن وقد التحم بما خلف وضع الشخصية الطبيعي والفيزيقي من ناحية والوظيفي من ناحية أخرى، كما هو الحال كذلك بالنسبة للصور السردية التي تمتد الشخصية فيها زمنيا وفقا لوجود سببية خارجية مهيمنة إلى حد ما، ذلك أنه «كلما ركز الكاتب على الشخصية وذاتها، تقلص الزمن الخارجي، وصغرت

---

(١) بداية ونهاية، ص ٥٦ ـ ٥٧.

(٢) G. Genette, Figure III, p.95- 104.

وحداته، وكلما خرج خارج الشخصية، اتسعت الرقعة الزمنية»[1].

وهكـذا فالـزمن هنا، مـوجود، كـ« حس» و«شعـور» و«ذهن» و«لا شعور» وكل هذه المعطيات تؤلف فيما بينها «وعي الشخصية وذاتها» خارج الاحساس بسببية الزمن وتمايز أبعاده من ناحية وخارج الاحساس بوقائعية المجال المكاني ومطاطيته من ناحية ثانية، وباختصار شـديد، يؤدي الـزمن وظيفته في بناء الشخصية الرئيسية هنا، خـارج المستوى الـوقائعي المسـطح للحدث الروائي، أو بمعنى آخر يحول الزمن الداخـلي اهتمامنـا من المجال السببي للحـدث الروائي، إلى المجـال الموغـل والمقترن أسـاسا بـالمستـوىٰ الدلالي والرمزي الذي ينتظم بنية السيـاق الروائي كله. وذلـك من خلال عدة خصائص أسلوبية، ربما افتقـدناهـا في بناء الشخصيـة بواسـطة السرد والوصف والحوار، مثـل: «التداخـل» «التكثيف» «التزامن» الـخ... كما أننا هنا من حيث طبيعة التصوير اللغوي، نبـدو ازاء «صور شعـرية» ذات إيقاع إيحائي مركب، أكثر مما نحن إزاء «صور حسية مجسمة».

وكمدخل لفهم طبيعة الزمن الـداخلي ووظيفتـه تبعا لـذلك في بنـاء الشخصية الرئيسية يمكن تقسيم هذا النص إلى مجموعة من «المتـاليات» أو «الصور الجزئية» التي يمكن من خلالها التعرف على «هيكله» الخارجي عـلى الاقل، وذلك على النحو الآتي:

١ ـ صورة وصفية حسية من الداخل: «ووقف حسنين... الى: لم يتـرك أثرا سيئـا في نفسه» توضـع من خلالهـا الشخصية من منـظور الفنان «ووقف حسنين... وكان المنظر الذي أثاره لا يزال ناشبا في مخيلتـه» ومن منظور الشخصية ذاتها «السـاقان البديعتان.. لم يترك أثرا سيئا في نفسه» في

---

(١) د. سيزا أحمد قاسم، ثلاثية نجيب محفوظ ـ دراسة مقارنة، آداب القاهـرة، ١٩٧٨، ص ٧٥.

سياق المشهد الحسي المستثار لبهية في «الماضي القريب»[1].

٢ - **صورة حسية وصفية «انفعالية»**: يبدو فيها حاضر الشخصية «متولدا» عن المشهد المستحضر لشخصية بهية في سياق الماضي، ومصبوغا، بطبقة لونية واحدة هي «رؤية الاحمرار» التي تمارس وظيفتين رمزيتين متخالفتين كما سنرى ذلك أثناء التحليل السياقي. وهذه الصورة تبدأ من: «لا يزال دمه... إنه يذكر بهية».

٣ - **صورة سردية استرجاعية من الخارج، لبهية في الماضي البعيد**: يهيمن عليها استخدام الفنان لأسلوب «الفلاش باك» Flashback ويلاحظ أن منظور الراوي هو الذي يسود هنا، وليس منظور الشخصية، وذلك لسبب واضح، وهو أن الوضع النحوي الذي يجمع بين «المسترجع» (حسنين) وبين «المسترجع» (بهية)، مسند لضمير الغائب «هو» و«هي» بإعتبارهما موضوع حديث الراوي الذي يحتل نحوياً مرتبة « الأنا » : « كان يراها كثيراً.. كان كأنه يراها لأول مرة ».

٤ - **مونولوج داخلي**: في سياق المشهد الخلفي المسترجع لبهية، ولكن على نحو منبثق من عالم الشخصية الداخلي مباشرة، حيث يختفي الاحساس ببروز وضعية الراوي من ناحية، وتبدأ من ناحية أخرى، أبعاد الزمن في التداخل والتزامن إلى حد ينعدم فيه الاحساس بالزمن أصلا، ليحل بدل ذلك الاحساس بتيار وعي الشخصية وهو يتدفق وفقا للتسلسل الذهني والشعوري واللاشعوري، الذي جمعت من خلاله شخصية بهية بين الوضع الخاص لها، وهو الوضع المتجاوز، وبين الوضع العام والمجرد، الدلالي، الذي يمثل مجال القصد الحقيقي لهذه الشخصية - حسنين: «إني بحاجة إلى مثل هذه الفتاة... أريد هذه الفتاة».

٥ - **رؤية الجنس**: اتساع دائرة المونولوج الداخلي وعمق مركزه:

---

(١) بداية ونهاية ص ٥٤ - ٥٥.

حيث تخرج ابتداء من هذه المقطوعة «في أوروبـا وأمريكـا. . . ولكن هذا البلد لم يعـد يحترم الاسـلام» شخصية بهيـة من سياقهـا الخاص، لتـدخل السيـاق الدلالي العـام الموجـود خارج الـزمان والمكـان الفعليين لشخصيـة حسنين من ناحية وبهية من ناحية أخرى، وهو سياق أكسبته ووحـدت بين مختلف أجزائه المتداعية القائمة على التداخل المتقابـل عكسيا رؤيـة الجنس باعتبارها رمزا لخصب الحياة ونمائهـا وتواصلهـا من ناحيـة، ورمزا ضمنيـا عكسيا لجفافها وفراغها وثباتها من ناحية ثانية.

ولا يفوتنا أن نلاحظ أن وضع الشخصية في الصور الثـلاثة الأولى، مسند صرفيـا ونحويـا لضمير الغـائب «هو»، ولكن بمـا أن هذا الـ « هـو» موضوع زمنيـا في سياق استحضـار الماضي، كـما رأته الشخصيـة وانفعلت به، فإن دور الـراوي هنا لم يتجـاوز اعادة تشكيـل هذا المشهـد من داخل الشخصيـة، عن طريق الصـورة الوصفيـة الحسية المـرئية في المقـطع الأول وعن طـريق الصورة الـوصفية الانفعـالية اللونيـة ، في المقطع الثـاني وعن طريق الصورة السـردية الاستحضـارية « فـلاش باك خـارجي » في المقطع الثالث ، بينما في الصورتين الاخيرتين (٤ ـ ٥) اللتين تشكلان «مـونولـوجا داخليا» يختفي الاحساس نهائيـا بوضعيـة الراوي، ويتحـول نتيجة لـذلك سياق الشخصية الصرفي من سياق الغـائب ، المروى عنـه «هو» إلى سيـاق «الحاضر» «الأنا» التي تمارس بث الارسال اللغوي متجهة رأسا إلى مخـاطبة القارىء واثارة اهتمامه ، ودعوته لمشاركتها والاحساس بمحمول رسالتها ، دون أي تدخل بارز من طرف الفنان .

إن كـل اللقطات المتـداعية في المشهـد السابق داخـل ذهن وشعـور الشخصيـة وهي تمـارس نـوعـا من الـرحيـل في الـلازمن، تؤدي وظيفـة مركزية، تتمثل في اضفاء صفة المشروعيـة علـى «رؤ ية الجنس» بـاعتبارهـا رمزا لتواصـل الحياة وخصبهـا واستمرارهـا المتدفق خـارج الزمـان والمكان الحقيقيين لهذه الشخصية.

وإذا كانت الشخصية قد وضعت في سياق التوافق الذهني والحسي والشعوري مع الزمن الغيري المستحضر، فإنها قد وضعت كمقابل لذلك، في سياق التوتر وعدم القابلية للتوافق الشعوري مع المجال الذي يمثل كيانها الحقيقي، الذي تبدو اللقطات المقترنة به خاضعة للاستثناء من دلالة الحياة التي تتنادى معها الشخصية.

وعلى أي حال نستطيع أن نخرج من كل ذلك بنتيجة، مؤداها، أن الزمن في أي بعد من أبعاده وفي أي مستوى من مستوياته، قد وظف باعتباره معادلا لرؤية الموت التي تبدو هي الامكانية الثابتة في سياق البناء الروائي لهذه الشخصية، فالزمن بناء على ذلك «صيرورة عدمية» وليس مجرد تخالف وتوتر مع الماضي والحاضر الماثلين بالفعل أو مجرد توافق وانسجام مع المستقبل والحاضر الماثلين بالقوة لا بالفعل داخل البعد الذهني والشعوري لشخصية حسنين.

ويمكن لايضاح ذلك إعادة ترتيب أهم المتداعيات الحسية والمعنوية التي وضعت الشخصية في سياق الرحيل الاثيري اليها، وفقا لما يعرف «بعلاقات الحضور» و«علاقات الغياب»[1]. وأشير هنا إلى أن «علاقات الحضور» تمثل مجال قصد الشخصية، كما هو ماثل في ظاهر النص بينما تمثل «علاقات الغياب» ـ وهي متولدة عن علاقات الحضور ـ الدلالة العكسية المفارقة التي تنفي وتلغي مجال قصد الشخصية أو بمعنى آخر، تعلق إمكانية، تحققه على شيء آخر، موجود بالفعل في كيان الشخصية في مجال الماضي والحاضر والمستقبل، وهو ما أشرنا إليه برؤية الموت المعنوي، باعتبارها المقولة الوحيدة التي تمثل بنية الرواية كلها. وإن وجه المفارقة بالنسبة للشخصية هو عدم وعيها بالمجال الحقيقي الذي هو موضوع هذا الموت المعنوي.

---

(١) د. صلاح فاضل، نظرية المبنائية في النقد الأدبي، ص ٢٣٩.

الوحدات المتداعية داخل مجرى شعور الشخصية	مجال قصد الشخصية في سياق الايجاب = « علاقات الحضور »	الدلالة العكسية لمجال قصد الشخصية = « علاقات الغياب » متولدة عن مستوى « علاقات الحضور » بالمعنى العكسي .
١ ـ بهية : « إني بحاجة . . إلى أريد هذه الفتاة » .	١ ـ الرغبة في امتلاك الحياة من حيث هي : شكل حسي مرئي ، جذاب ، مثير . وذلك « لاقتران شخصية بهية هنا « بالسينما » كمجال حسي لممارسة حسنين للحياة على هذا النحو .	١ ـ إن إمكانية ممارسة الشخصية للحياة والتعلق بها في « مجال السينما » يثير إمكانية « وهميتها » من ناحية « وعدميتها » من ناحية أخرى . فالسينما تتضمن « التمثيل » « العنف » « الموت » « الاثارة » « التحلل » في سياق المستقبل ، لأن حاجة حسنين لبهية مقترنة بهذا المجال ، موجودة في سياق الرجاء والتصور .
٢ ـ نشأة الفتيان في أوروبا وأمريكا ، كما هم في « السينما » « في أوروبا وأمريكا . . . إلى . . . هذه هي الحياة » .	٢ ـ التحلل والاثارة والشكل المرئي « التمثيلي » للحياة هي العناصر المركبة في أعماق هذه الشخصية .	٢ ـ نفس سياق الدلالة السابقة ، مع فارق واحد وهو أن الحياة هناء مسندة « للغير » الذي يبدو خارج الكيان الاقليمي والقومي لشخصية حسنين . مما يعطي الاحساس باستحالة تحقق الحياة التي هي مجال قصد الشخصية .
٣ ـ اقتناء الأجداد للجواري : « وكان أجدادنا يقتنون الجواري » .	٣ ـ الرغبة في امتلاك الحياة والاحساس بخصبها من حيث هي « كم » و « شكل » .	٣ ـ استحالة تحقق الحياة على هذا النحو لوجود ما في حكم « التاريخ » البعيد المدى ، واقترانها بالموت ، لوجود الأجداد في حكم الموت » .

٤ ـ جمال المرأة التي تخلع ثيابها : « أجمل منظر في الدنيا منظر أمرأة تخلع ثيابها » .	٤ ـ مجال قصد الشخصية هنا هو التوافق مع « خصب الحياة » و « تجليها في سياق الاثارة المرئية والشكلية » . إذ أن المرأة هنا رمز للحياة ووظيفة خلع هذه المرأة الثياب ، رمزاً لتجلي الحياة حسياً .	٤ ـ إن توافق وانسجام الشخصية مع « هذه المرأة الحياة » التي تمارس وظيفة خلع ثيابها ، يوحي بدلالة رمزية متماثلة ، وهي إمكانية تعرية هذه الشخصية وافتضاح علاقتها بالحياة على هذا النحو في الماضي والحاضر والمستقبل ، لأن الحياة لا يمكن تصورها في بعد زمني دون الآخر .
٥ ـ القول بأن مدرس التاريخ « زير نساء » « يقولون أن مدرس التاريخ « زير نساء » .	٥ ـ إضفاء المشروعية على مجال قصد الشخصية كما تجلى سابقاً ، وذلك لأن مدرس التاريخ ـ فيما يفترض ـ أكثر الناس علماً وفهماً للحياة ومن ثمة فممارسته لها ، من منظور الشخصية في سياق «عبادة الجنس » نوع من إضفاء « المشروعية » ذات المنطلق المقلوب على رؤية الحياة التي تمثل مجال قصد الشخصية .	٥ ـ بما أن الصفة التي حددت وضع مدرس التاريخ هي كونه « زير نساء » فإن العلاقة الغائبة في السياق تتمثل في أن علاقة حسنين بخصب الحياة على هذا النحو ، مقترنة بالثبات في نهاية الأمر . حتى في حالة غرابة هذا الاستنتاج وعدم الأخذ به فإن مجرد اسناد رؤية الجنس ، باعتبارها رمزاً لخصب الحياة ، للغير « مدرس التاريخ » يعنى استحالتها بالنسبة للشخصية .
٦ ـ ضرورة حفظ القبائل الجرمانية « عندنا غداً حصة تاريخ ويجب أن أحفظ هذه الليلة القبائل الجرمانية » .	٦ ـ توافق الشخصية مع « القبائل الجرمانية » يعني توافقاً مع « التاريخ » أي مع « الحياة » متميزة بـ « العنف ـ الاثارة ـ القوة ـ التحلل من الضوابط » .	٦ ـ القبائل الجرمانية معادل للحياة التي ينشدها حسنين ، وهي « الاثارة » « القوة » « التحلل من الضوابط » . والحياة بهذا المعنى مغالطة كبرى تؤدي إلى الهدم والتدمير فالموت ، والقرينة الأساسية هي أن الشخصية ملقاة على ما هو في حكم التاريخ « الموت » .

تابع

٧ ـ أمر الله المطلق لمشروعية النكاح في منظور الشخصية .	٧ ـ إضفاء صفة الشرعية الإلهية لرؤية الحياة التي تمثل مجال قصد الشخصية من خلال كل الوحدات السابقة .	٧ ـ السياق النحوي هنا ليس هو سياق الآية الكريمة وإنما هو تبرير مقلوب ، لكل المتداعيات السابقة القائمة كلها على منطق ذهني وشعوري مغلوط ومن ثمة فاستحالة المغالطة يترتب عنها استحالة المبرر .

من استقرائنا للنص الروائي في جملته، سواء أكان ذلك من خلال الاستنتاجات المستمدة من مختلف النصوص المشار اليها في الهوامش، أم كان من خلال فحص وتحليل بعض النماذج الدالة عليها، اتضح أن الزمن الروائي عند هذا الفنان، قد خرج من خلال البناء اللغوي التصويري، الدلالي للشخصية الرئيسية، من سياق مثول الابعاد الزمنية الثلاثة (الماضي ـ الحاضر ـ المستقبل) منفصلة عن بعضها، وتحول إلى وضع شمولي، تتجاور فيه مختلف هذه الابعاد وتتوالد من بعضها، على نحو أصبح فيه الزمن، هو «صيرورة» الموت المعنوية والمادية التي تشمل الشخصية الرئيسية من ناحية وتشمل كل الشخصيات الأخرى، التي وضعت في سياق نفس هذه الدلالة، وإن كان ذلك على نحو مخالف لمجال الشخصية الرئيسية في الظاهر، ولكنه متماثل معها في السياق الدلالي الذي هو الصيرورة إلى الموت والعدم. فالزمن من خلال مختلف العلاقات القائمة بين شخصية حسنين من ناحيةِ وشخصية نفيسة وشخصية حسن من ناحية ثانية، تنتظمه وتنسج مختلف أبعاده ومستوياته، حتمية المصير العدمي نتيجة علة جذرية غائبة ، أكبر من مجرد سببية الفقر أو سببية الغنى. إنها، العدل الغائب الذي بغيابه توقفت الحياة عن الانتظام والتوافق والاستمرار والعطاء المشروع، وأفرزت مثل هذه النماذج التي هي من نوع شخصية حسنين ذات الرؤى الوهمية المؤسسة على المغالطة والمفارقة، والتي كان من نتيجتها هذه الصيرورة العدمية للشخصيات الثلاثة (حسنين ـ نفيسة) خاصة و(حسن) على نحو ضمني.

وتبقى الشخصية الوحيدة ـ كما اشرنا سابقا ـ التي تبدو على نحو ما استثناء من هذا المصير العدمي لحركة الزمن وسير أبعاده ومستوياته باتجاه «اللازمن». هي شخصية «حسين»، التي صورت زمانيا ومكانيا اووظيفيا. على نحو أقل حدة ومأساوية من ناحية وأبعد عن دائرة الأوضاع المؤسسة على منطق المغالطة والمفارقة كما هو مجال الشخصية الرئيسنية، وأبعد عن

رؤية العالم المفرغ من محتواه، والذي يبدو فيه الموت المعنوي والمادي هو المقولة الوحيدة والحتمية الثابتة في الماضي والحاضر والمستقبل، كما هو مجال شخصية حسن وشخصية نفيسة بطريقة مباشرة وشخصية حسنين بطريقة ضمنية.

ووجه الاختلاف الاساسي بين الشخصيات الثلاثة (حسنين ـ حسن ـ نفيسة) التي تبدو في نهاية الأمر وكأنها شخصية واحدة، هي شخصية «حسنين»، مرتدية ثلاثة أقنعة مفارقة ومعاكسة لبعضها ولكنها متماثلة في وحدة المصير، وبين شخصية حسين، التي تبدو في جميع تحولاتها الروائية[1]، أقرب ما تكون إلى لسان حال الفنان وإلى «منظوره الضمني» وموقفه من رؤية الموت ووعيه بمجالها الحقيقي. ولعل أبرز ما يميز المجال الزمني لشخصية حسين[2] عن المجال الزمني للشخصية الرئيسية من ناحية وشخصية حسن[3] وشخصية نفيسة[4] من ناحية ثانية، يتمثل في نوع المجال الذي يبدو الموضوع الحقيقي لرؤية الحدث. ويمكن أن نقرر منذ الان، أن الزمن في جميع أبعاده داخل ذهن وحس وشعور حسنين معادل لرؤية الحدث باعتبار أن مجالها الحقيقي، هو رؤية «النحن» الرحبة الشاملة، وليس رؤية «الأنا» الفردية المقفلة على عالمها الخاص، حيث مجال الشخصية الرئيسية. وبذلك يهون الاحساس بالموت الفردي أو

---

(١) بداية ونهاية ص ٢٩ ـ ٣٢/ ٧٩ ـ ٨١/ ١٧٦ ـ ١٨٠/ ١٨١ ـ ١٨٤/ ١٨٥ ـ ١٩٢/ ١٩٧ ـ ٢٠٠/ ٢٢٧ ـ ٢٣١/ ٣٢٧ ـ ٣٣١.

(٢) نجيب محفوظ، رواية بداية ونهاية، المجال الزمني لشخصية ص ١١٧ ـ ١٣٣/ ١٤٧ ـ ١٥٠/ ١٥٤ ـ ٦٣*/ ١٨٦ ـ ٢٩٥.

(٣) نفسه، المجال الزمني لشخصية نفيسة ص ٤٦ ـ ٥٠/ ٧٠ ـ ٧١/ ٩٧ ـ ١٠٥/ ٣٦٨ ـ ٢٩٥.

(٤) نفس المصدر، المجال الزمني لشخصية حسين ص ٢٩ ـ ٣٠/ ١٧٦ ـ ١٨٠/ ١٨٨ ـ ٢٠٠.

الطموح الفردي، وتختفي حدة التوتر مع الزمن الذاتي الخاص بالافراد، ليرد الاحساس بمأساة صامتة مجالها الحقيقي هو «بعد» النحن كما يمكن أن نتمثل ذلك من خلال هذا المشهد الذي يقوم على التداعي الذهني والشعوري حينا وعلى مناجاة النفس حينا آخر يقول نجيب محفوظ: «... وذكر في حزن مرطب بسرور أنه رأى دمعة في عيني حسنين، أجل لقد تجلدا وهما يتحادثان، على طوار المحطة، ولكن حين تحرك القطار وأخذ الفتى يلوح بيديه اغرورقت عيناه بالدموع. وفي البيت كانت نفيسة تبكي صراحة حتى التهبت عيناها، لشد ما يذكر وجهها ـ الذي حرمه الله نعمة الحسن ـ بعطف ورثاء وحنان. أما أمه ـ وقد ابتسم على رغمه ـ فقد ضمته إلى صدرها وقبلت خديه، ولعلها تفعل هذا لأول مرة، أو في الأقل فهو لا يذكر أنها قبلته قبل هذه المرة! لشد ما تأخذ نفسها بالحزم حيالهم، هذا طبعها، ولكن هيهات أن يطمس حنانها العميق، ولم تشأ أن تبكي وهي تودعه، إذ أنها تتشاءم من دموع التوديع، ولكنه قرأ في تقلص جفنيها نذيرا بالبكاء لا يلبث أن يستفيض دموعا إذا واراه الباب عن عينيها. قال لنفسه لعلها بكت طويلا، ولعلها لا تزال تبكي، وشعر لهذا بكآبة وحزن، ولم يكن رآها تبكي قبل وفاة والده فاشتد تأثره، «يا لها من امرأة عظيمة. شاء الله أن يبتلي أسرتنا بمصيبة قاصمة ولكن سبق لطفه فقدر أن تكون هذه المرأة أمنا ..!

ماذا يكون مصيرنا لولاها؟ كيف غذتنا وكستنا؟ كيف سيطرت على توجيهنا؟ كيف نهضت بضرورات أسرتنا في هذه الظروف القاسية؟ يا لها من معجزة تحير العقول! حتى حسن أخي ففي ظني أنه لولا المرحوم أبي لأمكن أن تجعل منه رجلا غير الرجل.

آه.. لاتقتصدن في الكلام عن حسن، لولاه ما عرفت سبيلي إلى وظيفتي، نقوده هي كل مالي حتى آخر الشهر، الأساور؟... يا

للذكرى! . . . انسى، ينبغي أن أنسى كي أعيش، سأقضي الدين يوما وأسدل الستار على أسوأ الذكريات». وأرسل بصره من النافذة فارا من أفكاره فرأى الحقول تترامى حتى الافق، والخضرة يانعة ناضرة بهيجة تميل رؤوسها مع الهواء في موجات متصلة، وهنا وهناك فلاحون وثيران تلوح كالدمى تكاد تبتلعها الأرض، وسوائم ترعى، وفوق هذا كله سماء الخريف متلفعة ببياض شاحب ينحسر في أكثر من موضع عن بحيرات من زرقة صافية.

ومر القطار بجدول صافي ذابت أشعة الشمس على سطحه زئبقا يبهر الأعين. ورأى اسلاك البرق في أمواجها المتواصلة تشملها حركة منتظمة كأنها نسج في الفضاء على وقع طقطقة القاطرة الرتيبة. ثم مد بصره إلى الأرض المنبسطة، الصامتة، الصابرة، الخيرة، فذكر دون وعي أمه! . . . كهذه الأرض الخضراء صبرا وجودا والدهر يحرثها بسنانه!. لم يعد بوسعها أن تقوم بزيارة محترمة لأنها لا تجد الثياب اللائقة! وتغيمت عيناه فغابت عن ناظريه بهجة المنظر ودعا الله أن يرزقه حتى يرفه عن أمه المتصبرة وأسرته المتجلدة «يا للعجب. إن مصر تأكل بنيها بلا رحمة. ومع هذا يقال عنا إننا شعب راض. هذا لعمري منتهى البؤس. أجل غاية البؤس أن تكون بائسا وراضيا، هو الموت نفسه. لولا الفقر لواصلت تعليمي هل في ذلك من شك؟ الجاه والحظ والمهن المحترمة في بلدنا هذا وراثية.

لست حاقدا ولكنني حزين. حزين على نفسي وعلى الملايين. لست فردا ولكنني أمة مظلومة، وهذا ما يولد فيّ روح المقاومة ويعزيني بنوع من السعادة لا أدري كيف أسميه، كلا لست حاقدا ولا يائسا أيضا، وإذا كانت فرصة التعليم العالي قد أفلتت من يدي فلن تفلت من يدي

حسنين، وربما وجدت نفيسة الزوج المناسب. سوف ترد الروح إلى أسرتنا فنذكر أيامنا السود بالفخار»[1].

لقد تحولت المأساة الخاصة بهذه الأسرة داخل المجال الذهني والشعوري المناسب لشخصية حسين، إلى وضعها الصحيح الذي تبدو فيه مأساة أكبر وأشمل وأعمق، يتضاءل فيها الاحساس الفردي الذاتي بشخصية الأم الخاصة، وبمعاناتها للزمن في إطار المشكلة الخاصة ممثلة في الأسرة المنكوبة في عائلها «كامل علي أفندي» ليعمل بدل ذلك الاحساس الذاتي الجماعي الذي يصور «وعي النحن» وليس «وعي الأنا» المتضخمة، الغارقة في وحل الطموح الأناني اللامشروع، المؤسس على الرؤية المعتمة والوضع المغالط كما هو واقع الحال بالنسبة للشخصية الرئيسية (شخصية حسنين) .

فالأم هنا إذن هي أم الجميع، إنها - إذا أردنا اختصار القضية - مصر التي اختفى العدل من حياتها، أو من حياة أبنائها، ومع ذلك فهي مجال خصب للعطاء الذي لا ينضب. وأهم الخصائص التي رشحت صورة الأم الوقائعية لاتخاذ هذه المرتبة الرمزية الشاملة تتمثل في اقترانها داخل ذهن وشعور حسين «بالمرأة الاسطورية الخارقة» التي يرد ذكرها في الخطاب اللغوي مقترنة «بتعجب النحن وتساؤلهم واندهاشهم وحيرتهم»:
«يا لها من امرأة عظيمة. شاء الله أن يبتلي أسرتنا بمصيبة قاصمة ولكن سبق لطفه فقدر أن تكون هذه المرأة أمنا. ماذا يكون مصيرنا لولاها؟ كيف غذتنا وكستنا؟ كيف سيطرت على توجيهنا، كيف نهضت بضرورات أسرتنا في هذه الظروف القاسية؟ يا لها من معجزة تحير العقول»، ولاقترانها من ناحية أخرى برؤية «الأرض» التي تبدو في سياقها «البلاغي الخارجي مجرد مشبه به»، ولكنها في السياق الدلالي الرمزي، تبدو هي ذاتها صورة

---

(١) بداية ونهاية ص ١٩٨ - ١٩٩ .

الأم الكلية، كما يبدو الدهر الذي أسندت إليه على نحو من «الادراك الاستعاري»، «وظيفة الحرث» رمزا للنتيجة العكسية لغياب معنى العدل، أي رمزا «للظلم والهوان والشقاء» الذي يمزق أحشاء مصر. وهكذا فالأم في سياق الاسترجاع في الماضي، والأرض في سياق العودة إلى الحاضر كامتداد للماضي، يمثلان صورة رمزية واحدة، هي «مصر» الأم الكبرى التي هي المجال الحقيقي للخصب والعطاء والسخاء والدفء من ناحية: «ثم مد بصره مرة أخرى إلى الأرض المنبسطة الصامتة، الصامدة الخيرة، فذكر دون وعي أمه، كهذه الأرض الخضراء صبرا وجودا» والمجال الحقيقي للشقاء الذي يأخذ هنا شكل وحس معاناة الزمن في سياقه الكوني المجرد: «والدهر يحرثها بسنانه!» من ناحية ثانية. لقد خرج معنى الأمومة، داخل ذهن وشعور ولا شعور شخصية حسين، من سياقه الاشاري الخاص، المحدود، ودخل سياق المعنى الدلالي والرمزي العام الذي لا يعنينا منه شقاء هذه الأم «كحالة وقائعية خاصة» بقدر ما يعنينا ويستحوذ على مجالاتنا الادراكية، ذلك الشقاء الانساني الكلي لهذه الأم الحانية على أبنائها، على نحو درامي صامت يخاطب انسانيتنا العامة، التي اتخذ فيها الراوي ـ الفنان ـ والمروي ـ والمروى له ـ القارىء ـ والمروى عنه، مرتبة ذهنية وشعورية واحدة خارج الاحساس بأي تسلسل سببي للزمن الوقائعي.

ويمكن الوقوف على أبعاد الزمن ومستوياته الماثلة في المساحة النصية على النحو التالي:

١ ـ **الماضي القريب**: لحظة الوداع في المحطة: «وذكر في حزن مرطب . . . اغرورقت عيناه».

٢ ـ **الماضي البعيد**: نفيسة في البيت «وفي البيت كانت. . . يعطف ورثاء وحنان».

٣ ـ التداخل بين الماضي والحاضر: «علاقة الأم بحسين من منظور الراوي» «أما أمه... فاشتد تأثره».

٤ ـ استحضار صورة الأم خارج الزمن: «يا لها من امرأة عظيمة... يا لها من معجزة تحير العقول».

٥ ـ استحضار صورة أو شخصية حسن في الماضي البعيد: «حتى أخي حسن... سأقضي الدين يوما وأسدل الستار على اسوأ الذكريات».

٦ ـ تزامن الابعاد الثلاثية: التقابل بين الحاضر ممثلا في رؤية الطبيعة، والأرض وبين الماضي المجرد من المكان، ممثلا في صورة الأم من ناحية واستطلاع المستقبل من ناحية ثانية. «وأرسل بصره إلى ودعا الله أن يرزقه حتى يرفه عن أمه المتصبرة وأسرته المتجلدة».

٧ ـ انبثاق رؤية مصر خارج الزمن في جميع أبعاده ومستوياته: حديث نفسي، يحلل من خلاله الفنان بواسطة مجرى شعور، وذهن شخصية حسين، المجال الحقيقي لدلالة الموت. ويلاحظ في هذا المونولوج الداخلي الأخير أن هناك تلازما[1] بين موت معنى العدل وبين غياب الولاء السياسي والاقتصادي والحضاري لرؤية النحن التي تمثل «الشعب» و«الأمة»، كما يلاحظ أن رؤية حسين هنا مستقبلية واعدة، أكثر مما هي زوالية مدمرة كما هو الأمر بالنسبة للشخصية الرئيسية، أي شخصية «حسنين».

وعلى هذا النحو يمكن القول بأن السياق المهيمن زمنيا على المساحة النصية في هذا المشهد الاسترجاعي التأملي في آن معا. هو سياق الماضي القريب حينا والماضي البعيد حينا آخر في الجزء الأول من هذا المشهد من:

---

(١) انظر: بداية ونهاية ص ١٩٩ ـ ٢٠٠.

«وذكـر في حـزن مرطب الى. . . وأسـدل الستار عـلى أسوأ الـذكريـات» وسيـاق التداخـل بين المـاضي والحاضـر والمستقبل، في الجـزء الثاني منـه: «وأرسـل بصره. . . سـوف ترد الـروح إلى أسرتنـا ونـذكـر أيـامنـا السـود بالفخار».

إن الـزمن هنا عـام وليس خاصـا من نـاحيـة وأنـه متـآلف الابعـاد متوافقها وليس متخالف الابعاد متنافرها كما هـو الحال بـالنسبة للشخصيـة الرئيسية، من ناحية ثانية، وأنـه نتيجة لـذلك كله معـادل ذهني وشعوري وحسي «لـرؤ ية النحن» بـاعتبارهـا «المفعول بـه الحقيقي» الـذي يجب أن تستوقفنا فيه رؤ ية تـوقف معنى العدل عن العـطاء والاستمرار في المـاضي والحـاضر، في حـين يبدو المستقبـل ـ كما أشـرنا آنفـا ـ مجرد شعـاع بـاهت لامكانية بعث جـديد لعـودة هذا الأب النـوعي لممارسـة وظائفـه في الحياة الانسانية وانتظامها وتوزيعها فيما بين الكيانات البشـرية المختلفـة، وفقا لما تقتضيه انسانية الانسان وحقه في تحقيق إرادة الحياة التي من شأنها أن تجعل منـه في نهاية الأمـر، كائنـا خلاقـا مبدعـا، يخضـع الحيـاة لارادتـه البنـاءة والمشـروعة، وليس مجـرد كائن هـزيل يتـآكل داخله وتخضـع حياتـه نتيجة توقف معنى العدل، (لمسير) خارجي ينتهك كيانه جملة وتفصيلا، كما يمكن أن نتمثل ذلك من خلال فيض باطن هذه الشخصية في سياق آخر، يحمل نفس الـدلالة ونفس الـرؤ ية السـابقة: «. . . واشتـد الغضب بحسين لا لأنه لا يسلم بما قاله أخوه، ولكن لأنه يسلم به في أعماقـه، ولأنه مـا كان يرحب حقا بزواج الفتاة وسعادتها. «يـأكل بعضنـا بعضا، ينبغي أن نسـر بتهريج حسن وعبثه ما دام يجيئنا كل شهر بفخذ خـروف، وينبغي أن نسر بأختنا الخياطة ما دامت تعد لنا لقمتنا الجافة، وهـذا الشاب المتـذمر ينبغي أن يسـر بانقـطاعي عن التعليم ما دام سيتم تعليمـه هـو. يـأكـل بعضنـا البعض. أي وحشية. أي حياة! لعلي لا أجد إلا عزاء واحدا وهـو أن قوة أكبر منا تطعننا طعناً، وتلتهمنا التهاما، وأننا نصمد ونقاتل. . . نحن

أسرة بائسة ولنا نظائر وأشباه لا يحيط بهم بصر ، وواجب كل واحد منا أن يجود بما يقدر عليه من البذل والتضحية »[1] .

وظيفة الزمن الداخلي في بناء شخصية «نفيسة»[2] :

١ ـ الحاضر والمستقبل صيرورة عدمية تنسجها رؤ ية الماضي .

٢ ـ وعي الشخصية لذاتها في حكم الموت المعنوي وإمكانية تنفيذه ماديا بعد ذلك .

٣ ـ المجال الزمني لشخصية نفيسة يؤدي وظيفة «البناء المفارق والمؤسس على منطق المغالطة بالنسبة للشخصية الرئيسية أساسا» .

إن الغاية من دراسة المجال الزمني لشخصية حسنين من جهة ولشخصية نفيسة وحسن من جهة ثانية، تتمثل في توضيح معنى البناء المفارق والوضع المؤسس على المغالطة بالنسبة للشخصية الرئيسية. ذلك «أن الشخصية شبيهة بالصوت في اللغة لا يمكن أن تعرف طبيعته إلا من خلال مجمل الاصوات المخالفة له، أو المتماثلة معه»[3] .

والواقع أن هذه الشخصيات الثلاثة ـ ونفيسة وحسن على وجه الخصوص ـ تبدو بمثابة الأجراس التي تقرع بشدة منذرة من ناحية ومؤكدة من ناحية أخرى، بأن شخصية حسنين تسير ـ في الواقع ـ باتجاه عكسي

---

(١) بداية ونهاية ص ١٨٤ .

(٢) سبقت الاشارة الى اهم المجالات الزمنية في ثنايا الحديث عن العلاقات القائمة بين الشخصيات الثلاثة «حسنين» «حسن» «نفيسة» ولا أرى مانعا من تجديد الاشارة إلى ذلك. انظر: بداية ونهاية ص ٤٦ ـ ٥٠/ ٤٦٨ ـ ٧٤/ ٨٤ ـ ٨٧/ ٩٧ ـ ١٠٥/ ١١٤ ـ ١١٤/ ١٢٣ ـ ١٣٢/ ١٣٦ ـ ١٤٢/ ١٦٣ ـ ١٦٩/ ٢٤٧ ـ ٢٥١/ ٢٨٠ ـ ٢٨٢/ ٣٦٨ ـ ٣٧٥.

(٣) Claude Levi-strauss, Anthropologie structural deux, librarie plon, Paris, 1973, p.162.

الى الخلف، في الوقت الذي يبدو فيه وعيها هي منفصلا عن هذا الخلف ممثلا في رؤية الحدث. وبهذا المعنى يبدو نجيب محفوظ بقدر ما يبني شخصية رئيسية وشخصيات ثانوية، بقدر ما يشيد عالما من العلاقات المتخالفة، التي تكشف كلها عن وجود وضع مغالط ومنطق عكسي للحياة. فهو إذن يصور الحياة ويعيد اكتشافها وقد خرجت عن «النظام» و«الانتظام» وبذلك فقدت معناها وأصبحت في حكم الموت والزوال. وفي هذا السياق يقول نجيب محفوظ مصورا وعي شخصية نفيسة بالزمن، باعتباره ليس إلا تلك الرؤية الغائبة وقائعيا والحاضرة باستمرار داخل عالمها الداخلي: «. . . بيد أنها أحست كذلك، حيال استسلام الفنان وما تعقده على مهارة يديها من رجاء بنوع من السيادة. فكأنها ظفرت بأمل في العزاء، ولكنه سرعان ما فتر وأخلف وراءه يأسا قاتما «عروس وحرير أحقا أخيط هذه الثياب لهذه العروس؟. كلا هذه الثياب الداخلية تهيأ للعريس قبل العروس!. . . ستداعب أنامله أهدابها الناعمة ومادتها اللطيفة. إني أشارك في هذا الزواج. وسأشارك في زيجات كثيرة دون أن أتزوج، قانعة من هذا كله بأحلامي المحرقة. يا لها من فتاة مليحة سعيدة، تكاد السعادة تتوهج في عينيها، اليوم تجهز الحرير وغدا تنتظر الحبيب، وتتنسم أنفاس الأمومة الحارة تهفو عليها من أفق وردي، طالما حلمت بهذا وأبي يقول لي إن الخفة أنفس من الجمال، ثم بلغت الثالثة والعشرين بين الاشفاق والرجاء، وبموته مات الرجاء. لماذا خلقت هكذا دميمة؟ لماذا لم أخلق كاخوتي الذكور؟ ما أجمل حسنين، وحسين. حتى حسن. إني ميتة كأبي، وهو في باب النصر وأنا في شبرا»[1].

لقد حظيت هذه الشخصية من بين كل الشخصيات الأخرى في الرواية بنوع من التصوير الدرامي المكثف داخل الذهن والشعور، وذلك

---

(١) نجيب محفوظ، بداية ونهاية، ص ٧٠ ـ ٧١.

على امتداد بنائها الروائي، وليس ذلك غريبا فهي أول ضحية صامتة لذلك الانحدار المادي والمعنوي الذي ترتب عن موت الأب باعتباره رمزا لافتقاد الحماية. ومن ثم جاء وعيها بذاتها على مستوى المجال الزمني من باب وعيها بأنها موجودة في حكم الموت. وقد عمق الفنان ذلك بوضعها في سياق من الزمن الطبيعي الحسي ممثلا في رؤية الظلام والخلاء والفراغ[1].

وهذا يعني فنيا أن من أهم خصائص نجيب محفوظ في بناء الشخصية الروائية بصفة عامة خلقه للجو الموضوعي المناسب للشخصية المناسبة والموقف المناسب. ويمكن التعبير عن علاقة هذه الشخصية بالزمن في أبعاده الثلاثة بتقرير أن كلا من الحاضر والمستقبل مجرد امكانيتين يعاد من خلالهما إخراج البعد الزمني الثابت والمستمر في نفس الوقت، وهو الماضي، الذي يبدو هو المقولة الوحيدة والمؤكدة في العالم الداخلي لهذه الشخصية. وهذا ـ في الواقع ـ وجه من وجوه المفارقة التي انتظمت البناء الزمني للشخصية الرئيسية ذاتها. وهذه المفارقة تتمثل في أن ما شيدته هذه الشخصية، في سياق المستقبل الذي ظلت على امتداد بنائها الروائي، ترحل لاهثة الأنفاس تناديا مع دلالته، قد تم عن طريق رؤية الماضي المستمر، ممثلا في شخصية نفيسة من ناحية وشخصية حسن من ناحية أخرى.

كذلك يمكن القول بأن وعي شخصية حسنين بالزمن، منذ بداية الرواية وحتى ما قبل النهاية يبدو مملوءا بنوع من الزمن السرابي، الذي ما تكاد بعض معالمه تتحقق حتى يأفل، ولا تتكشف الأمور عن هذه الشخصية ذات البريق اللامع، إلا وهي مقترنة بمثول شبح الماضي وتحققه في الحاضر الذي ينتهي إلى الموت والعدم كما يتجلى ذلك في المقطع

---

(١) نجيب محفوظ، بداية ونهاية، ص: ٩٧ ـ ١٠٥ / ١٦٢ ـ ١٦٩.

الشعوري التالي، الذي يبدو فيه باطن هذه الشخصية وقد بدأ ينكشف عن تلك المفارقات التي حكمت مجال طموحه وتطلعه وبحثه عن توهج الحياة وضخامتها وقوتها وامتلائها «قضى على كنا جميعا فريسة للشقاء، فما كان ينبغي لأحدنا أن يعين الشقاء على أخيه. ماذا فعلت؟ إنه اليأس الذي فعل، ولكني قضيت عليها بالعقاب الصارم. أي حق اتخذت لنفسي أحق أني الثائر لشرف أسرتنا؟! إني شر الأسرة جميعا حقيقة يعرفها الجميع. وإذا كانت الدنيا قبيحة فنفسي أقبح ما فيها. ما وجدت في نفسي يوما إلا تمنيات الدمار لمن حولي، فكيف أبحث لنفسي أن أكون قاضيا وأنا رأس المجرمين! لقد قضي علي... أين أذهب؟ أيمكن أن أمرق من هذه المحنة كما مرقت من غيرها من قبل؟... لشد ما تهزأ بي الأماني. لا تبالي، حسن... ولكن هل يسعك هذا؟ أحمل نفسك بشرها وانشدها النسيان ثم السعادة، ها ها أنا أعبث بنفسي بلا رحمة، طالما أحببت أن أمحو الماضي، ولكن الماضي التهم الحاضر، ولم يكن الماضي المخيف الا نفسي، لماذا أواصل الحياة بهذه الأعباء؟ لا أستطيع، ومهما يكن من أمر، ولكن في طبيعتنا خطأ جوهري لا أدري قضي علي...»[1].

ترى ما هي وجوه التماثل الزمني للشخصيات الرئيسية عند نجيب محفوظ في «القاهرة الجديدة» و«زقاق المدق» و«بداية ونهاية»؟ يمكن إبراز هذه الوجوه المتماثلة في الاستنتاجات التالية:

١ ـ تتماثل هذه الشخصيات الرئيسية الثلاثة في دلالة الزمن الحسي والطبيعي حيث رؤية الشمس الآفلة مقترنة بالاحمرار بالنسبة لمجال شخصية حسنين[2] على نحو ما سبق أن حللنا ذلك. وبرؤية الظلام

(١) نجيب محفوظ، بداية ونهاية، ٣٨١ ـ ٣٨٢.

(٢) نفس المصدر، ص ٥٦ ـ ٥٧ / ٩٨ ـ ١٠٥ / ١٥١ ـ ١٥٤ / ١٦٤ ـ ٢٤٣ / ٢٨٣ ـ ٢٨٨.

بالنسبة لمجال شخصية محجوب عبد الدايم»[1]، ومجال شخصية حميدة[2].

٢ - إن كل هذه الشخصيات الرئيسية تتماثل - وبكيفيات مختلفة - في معنى التجاوز والانفصال عن الماضي والحاضر المنبثق عنه وعلى نحو أشد حدة وتوترا في رواية «بداية ونهاية» ثم رواية «القاهرة الجديدة».

٣ - أن كل هذه الشخصيات تتماثل في علاقاتها بالمجال الزمني في سياق التنادي مع رؤية الحياة المادية والحسية التي تبدو دائما كمشروع وهمي للمستقبل المنفصل عن الماضي والحاضر، وهذا هو وجه مفارقة هذه الشخصيات.

٤ - نتيجة للخصائص السابقة تماثلت هذه الشخصيات زمنيا ومكانيا ووظيفيا فيما اصطلحنا عليه بالعلاقات والأوضاع المؤسسة على منطق المغالطة والمفارقة والادراك العكسي لحقيقة الأمور، وتكاد العبارة القائلة «الغاية تبرر الوسيلة» أن تكون القاسم المشترك بين هذه الشخصيات الرئيسية الثلاثة.

---

(١) نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة، ص ٥ - ١١ / ٢٤ - ٢٧ / ٢٩ - ٣٤ / ٤٢ - ٤٥ / ١٤٧ - ١٥٣ / ٢٠٤ - ٢١٦.

(٢) نجيب محفوظ، زقاق المدق، ص ٥ - ٧ / ١٥ - ١٦ / ٤٢ - ٤٩ / ٦٠ - ٦٧ / ١١١ - ١١٦ / ١٧١ - ١٨٠ / ٢١٣ - ٢٢٢.

الفصل الرابع

البناء التركيبي للشخصية الرئيسية عند نجيب محفوظ

نماذج تطبيقية

مدخل:

مقارنة وصفية بين معنى «البناء التصويري» وبين معنى البناء التركيبي للشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ.

- معنى البناء التركيبي للشخصية الرئيسية.

- نماذج تطبيقية

- النموذج الأول: بناء شخصية سعيد مهران في رواية «اللص والكلاب»

- النموذج الثاني: بناء شخصية صابر الرحيمي في رواية «الطريق»

- خصائص عامة

مقارنة بين معنى «البناء التصويري» ومعنى «البناء التركيبي» للشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ

من الأمور التي لم تعد بفائدة على أدب نجيب محفوظ أنه لم يتعامل معه باعتباره تقاليد لغوية بالدرجة الأولى. ولعل غياب مثل هذا الفهم

يرجع اساسا إلى إهمال سؤال رئيسي، من صميم بنية العمل الفني وهو: كيف تتكون أدبية هذا العمل الفني أو ذاك، بعبارة أخرى، إذا اعتبرنا العمل الفني الحق «صناعة أدبية من نوع خاص» فكيف إذا تتم هذه «الصناعة النوعية الخاصة»؟؟

وليس معنى هذا أن هذا هو السؤال الوحيد الذي يجب أن يسأل اثناء محاولة فهم العمل الفني، وإنما معناه أنه هو السؤال المناسب والأولى بالعناية، ووجه مناسبته وأولويته، يتمثل في أن الغاية النهائية المرجوة من العمل الفني هي بنيته المعنوية أو رؤيته الفنية والفكرية التي قد يكون مبعثها هذا الواقع أو ذاك في ملابساته وظروفه المختلفة، وقد لا يكون لها أي علاقة على الاطلاق بالواقع وذلك لأنه مهما قيل عن علاقة الأدب «بالواقع» فإن رؤية الواقع الخارجي في الأدب مجرد شيء «موهوم به».

ثمة إذن شيء آخر غير رؤية هذا الواقع الخارجي الموهوم به في الأدب، ثمة رؤية الفنان لهذا الواقع أو لما وراء هذا الواقع. وهذه الرؤية الفنية الفكرية والحضارية تأخذ - باتخاذها قالبا فنيا - هوية جديدة أساسها ما تتمتع به اللغة عموما من قدرة على إعادة تشكيل الواقع، واكتشافه من جديد، وكذلك من خلال تجاوز أبعاده المسطحة، والنفاذ الى المعنى الدلالي الرمزي الكامن فيما وراء ما نفترض أنه مشكلة اجتماعية أو مشكلة اقتصادية أو قضية سياسية. وذلك لأن اللغة من حيث هي خلق معنوي «... ليست مجرد أداة للتعبير أو توصيل رسالة مجهزة من قبل اللغة تولد معاني لم يكن لها من قبل وجود»[١].

إن هدف الدارس من إيراد الملاحظات السابقة يتمثل في أن

---

(١) د. مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب القاهرة ١٩٧٠ ص ٥٤.

الاساس المناسب لفهم بناء نجيب محفوظ لشخصياته الرئيسية يجب أن يستند إلى نظام القالب اللغوي الروائي عند هذا الفنان. وقد حاول الدارس أن يستنتج من أعمال نجيب محفوظ الروائية نمطين لغويين أساسيين يتم بواسطتهما بناء الشخصية الروائية عموما والرئيسية منها على وجه الخصوص. أحدهما هو «البناء التصويري» على نحو ما تكفلت بمعالجته الفصول الثلاثة الأولى من هذه الرسالة، وثانيهما «البناء التركيبي للشخصية الرئيسية» على نحو ما سيحاول هذا الفصل توضيحه وصفيا واستنتاجيا بادىء الأمر، ثم تحليليا وتركيبيا بعد ذلك.

وهناك جملة خصائص يتماثل فيها بناء نجيب محفوظ لكل شخصياته الرئيسية على الرغم من اختلاف القالب اللغوي الذي بنيت في اطاره هذه الشخصيات. ويمكن إجمال هذه الخصائص في النقاط التالية:

(أ) تتماثل كل شخصيات نجيب محفوظ الروائية، ابتداء من رواياته التاريخية وحتى النماذج التي انتجتها فترة الستينات، في كونها جميعا مستمدة من أرضية ثابتة، هي تصوير الشقاء الانساني. فرؤية نجيب محفوظ من خلال بنائه الروائي كله، رؤية حضارية تصور في اطارها العام، صراع الانسان المصري في تاريخه الحديث مع كل وجوه التخلف المادي والمعنوي، وعادة ما يتمثل هذا الصراع، أو فلنقل ـ هذا الاضطراب ـ مقترنا بالشخصيات الرئيسية كلها، في مجموعة من المفارقات والمتناقضات الصارخة بين ما يجب أن تكون عليه الحياة من منظور الفنان وبين ما هي عليه بالفعل. فالتخلف الحضاري بمعناه الشامل، هو «المادة الخام» التي جاءت كل شخصيات نجيب محفوظ الرئيسية معادلا له، وإذا كنا قد أشرنا فيما تقدم إلى أن الرؤية النصية الثابتة في كل أعمال نجيب محفوظ ـ وبكيفيات مختلفة ـ هي رؤية العدل، فإن هذه الرؤية تبدو بمثابة العلة الأولى لحركة كل الشخصيات.

(ب) إن نجيب محفوظ فنان «ذو رؤ ية دلالية جادة»، وقد خضعت كل شخصياته الرئيسية وغير الرئيسية لنظام دلالي صارم، عـادة ما تتمـاثل من خـلاله، كـل هذه الشخصيـات الرئيسيـة في معنى دائري هـو «المـوت المعنـوي للحياة» أو مـا هو في حكم هـذا المعنى في بعض النمـاذج التي لا تتضمنه على نحو مباشر. ولعل النهايات المأساويـة التي يتفاوت الاحسـاس بدرجة عمقها الدرامي من نموذج إلى آخر، خير دليل على ذلك فالصيرورة العدمية ـ ضمنا أو صراحة ـ نظام يوحد بين كل الشخصيات الرئيسيـة من ناحية، وبين كل الشخصيات الثانوية المتماثلة معها في هذه الصيرورة.

(ج) بمـا أن كل شخصيـات نجيب محفوظ الـرئيسية في «القـاهـرة الجـديـدة» «بـدايـة ونهايـة» «زقـاق المـدق» «اللص والكـلاب» «الـطريق» «الشحـاذ» «ثرثـرة فوق النيـل»، تتميز في كـونها «وسائط حيـة» يختبـر عن طريقها الفنان المفارقات القائمة بين مـا هي عليه الحيـاة وبين مـا يجب أن تكونه، فقد تماثلت هذه الوسـائط الحية في عنصـر المفارقـة من ناحيـة وفي رؤ ية العالم رؤ ية وهمية مؤسسة على المغالطة من نـاحية ثـانية. فـالتناقض عنصر أساسي في بنية كل شخصيات نجيب محفوظ الـرئيسية، وهي غـالبا ما تلقى مصيرهـا المأسـاوي نتيجة هـذا العنصر الفعـال في بنائهـا الروائي كله.

(د) أن كـل شخصيـات نجيب محفـوظ الـرئيسيـة تبنى عـلى نحـو شمـولي لا يمكن الفصل فيـه بينها كنمـاذج ووجـوه مصـرية محليـة، وبينها كنماذج انسانية عامة تمثل شقـاء الانسان المعـاصر. وهـذا الانسان الـذي يصوره نجيب محفوظ لا يخـرج عن نمطين وظيفيـين يحكمان بنـاء عالم كـل الشخصيات الرئيسية وغير الرئيسية عنده وهما:

١ ـ إما أنه يتجاوز واقعه المادي والمعنوي والروحي إلى درجة تصـل حـد الرفض والالغـاء، ولكن عـلى نحـو سلبي ومن منـظور ذاتي فـردي،

يتمثل في أنه لا يقوم بوظيفة الفعل الحر الواعي، ولا يعي إلا الهدف ـ الخاص الذي لا يتجاوز رؤيته الذاتية الفردية، ومن ثمة تستوي عنده كل الوسائل الممكنة لتحقيق هذا التجاوز، عن عالمه المختل غير المتوافق، بحثا عن التوافق. فهو إذن لا ينبثق عنه فعل، وإنما هو عادة يتلقى فعلا، سواء أكان ذلك التلقي من خارجه، أم كان مركزا في داخله، وعلى هذا النحو بنيت الشخصيات الرئيسية التي تمثل مادة هذا البحث وهي :

- محجوب عبدالدايم في رواية «القاهرة الجديدة».
- حميدة في رواية «زقاق المدق».
- حسنين في رواية «بداية ونهاية».
- سعيد مهران في رواية «اللص والكلاب».
- صابر الرحيمي في رواية «الطريق».
- عمر الحمزاوي في رواية «الشحاذ».
- أنيس زكي في رواية «ثرثرة فوق النيل».

٢ ـ وإما أن يكتفى بالمراقبة الحزينة الصامتة بعد أن استنفذ دوره في العطاء والتضحية الانسانية إلى أبعد الحدود، ولكنه مع ذلك لا يقدم ولا يؤخر من حتمية المصير العدمي. وينتظم هذا النمط كل شخصيات نجيب محفوظ غير الرئيسية، التي تتماثل كلها في كونها ضحايا صامتة، تمارس دورها الوظيفي على أكمل وجه ولكنها إما أن تبقى معلقة كالطائر الكسير الذي قصت جناحيه، وإما أن توضع في سياق نفس المصير المأساوي :

- السيد رضوان الحسيني وعباس الحلو في رواية «زقاق المدق».
- إحسان شحاته في رواية «القاهرة الجديدة».
- نفيسة، وحسن، وحسين، والأم في رواية «بداية ونهاية».
- نور في رواية «اللص والكلاب».

- الزوجة الوفية «زينب» في «الشحاذ».
- الهام في رواية «الطريق».
- سمارة بهجت في رواية «ثرثرة فوق النيل».

(هـ) وبما أن كل شخصيات نجيب محفوظ، تتماثل في أن جميع أبعادها الوظيفية ليست إلا مجموعة من ردود الفعل الأمر الذي يجعل منها شخصيات متأثرة وليست شخصيات مؤثرة في بنية الحدث الروائي، فإن ذلك قد جعل منها كلها شخصيات تتماثل في اتخاذها دلالة واحدة هي كونها «مفعولا به» مع وجود اختلاف في درجة هذه المرتبة.

هذه هي أهم الخصائص التي تماثلت فيها شخصيات نجيب محفوظ الرئيسية، رأيت أنه من المفيد استنتاجها من الروايات السابقة، وذلك اعتقادا مني أن أهم ما يتميز به فن نجيب محفوظ الروائي هو نظامه المتماسك الذي فرضته رؤيته الفنية الشاملة.

٢ - معنى البناء التركيبي للشخصية الرئيسية

ويبقى بعد هذه المقارنة الاستنتاجية المركزة، أن نتعرف على «معنى البناء التركيبي» للشخصية الرئيسية عند نجيب محفوظ من خلال النماذج الروائية التالية:

- اللص والكلاب - الطريق - الشحاذ - ثرثرة فوق النيل.

والشخصيات الرئيسية في هذه النماذج هي على التوالي:

- شخصية سعيد مهران.
- شخصية صابر الرحيمي.
- شخصية عمر الحمزاوي.
- شخصية أنيس زكي.

ويمكن حصر الوظائف المقترنة بكل شخصية، من هذه الشخصيات الرئيسية فيما يلي:

١ ـ شخصية سعيد مهران: وظيفة القصاص للعدالة الانسانية الضائعة.

٢ ـ شخصية صابر الرحيمي: وظيفة البحث عن معنى العدل الغائب في الماضي والحاضر.

٣ ـ شخصية عمر الحمزاوي: وظيفة البحث عن معنى التوافق الروحي والمادي للحياة.

٤ ـ شخصية أنيس زكي: وظيفة الرحيل في «اللامعنى» بحثا عن معنى.

هذه هي الوظائف الجزئية التي اقترنت بها كل شخصية رئيسية من هذه الشخصيات وهي جميعا تصب في رافد أساسي، يجمع ويوحد بين كل هذه الشخصيات. وهو كونها رمزا لضياع الانسان المعاصر، معنويا وروحيا نتيجة انفصاله عن الأصول والينابيع التي بدونها تستحيل الحياة الانسانية إلى سجن معنوي كما هو الأمر بالنسبة لبناء كل من شخصية سعيد مهران، وصابر الرحيمي، وإلى خلاء رهيب تفرغ فيه الحياة من أي مغنى، كما هو الحال في بناء كل من شخصية عمر الحمزاوي وشخصية أنيس زكي، وإن اختلفت بالطبع ـ الطريقة التي تصور الاحساس بمعنى الضياع المعنوي، من نموذج إلى آخر.

ويتحتم علينا للوقوف على معنى البناء التركيبي لهذه الشخصيات الرئيسية في سياق الاطار السابق أن نحدد الوحدات الاساسية التي من شأنها أن تساعدنا على توضيح هذا المفهوم، أعني مفهوم «البناء التركيبي»، على نحو استنتاجي ولكنه مستمد من دراسة كل هذه النماذج المذكورة نصياً، وذلك تلافيا لتضخم النصوص الروائية. ويمكن إبراز هذه

السمات أو الخصائص التي تمثل متفاعلة معنى البناء التركيبي فيما يلي كخطة عمل مبدئية:

١ ـ طبيعة الشكل الروائي الخارجي ونسبة حضور الشخصية في مساحة النص الروائي ونوع الرؤية التي ترى بها.
٢ ـ طبيعة اللغة الروائية.
٣ ـ بنية الشخصيات الرئيسية.
٤ ـ طبيعة الحدث الروائي وظيفيا وزمنيا ومكانيا.

وهناك ملاحظة أولى يمكن أخذها بعين الاعتبار منذ الآن، وهي أن كل هذه المستويات، متفاعلة فيما بينها، بل «ومنصهرة» إلى حد يبدو فيه تناولها كوحدات معزولة عن بعضها مجرد إجراء توضيحي من شأنه أن يسهل مهمتنا الاساسية وهي الاجابة عن هذا السؤال: كيف يتم بناء الشخصية الرئيسية تركيبيا، وذلك من خلال اعتبار اللغة هنا خلقا فنيا مقصودا لذاته[1]، وثمة ملاحظة ثانية هي أن ما سنتوصل إليه من خلال فهم وتحديد طبيعة نظام القالب الروائي عند نجيب محفوظ في هذه النماذج، ينطبق على كل روايات نجيب محفوظ، التي تعذر فحصها، فحصا لغويا تحليليا، وذلك تمشيا مع طبيعة المنهج اللغوي الذي يعتمد ـ فيما يعتمد ـ على الدراسة الرأسية المتأنية، القائمة على نماذج محصورة جدا، وليس على المسح المسطح الذي ربما أساء إلى العمل الفني في ذاته وإلى الغاية منه إلى مبدعه ومتلقيه في نفس الوقت.

١ ـ طبيعة الشكل الروائي الخارجي:

لطبيعة الشكل الروائي الخارجي، أعني ما يتصل بالوضع الكمي

(١) T. Todorov, **Litterature et signification,** ed., Librairie Larousse, Paris 1967, p.104.

للروايـة ـ دور وظيفي هام في تحـديد طبيعـة البنـاء الـداخـلي للشخصيـة. والشكل الخارجي للروايـة أو لأي عمل فني آخـر ليس مجرد وعـاء أو إطار خارجي. فإذا اعتبرنا أن العمـل الفني كيان عضـوي قائم بـذاته، يختلف فقط عن أي كائن آخر في كونه كائنا فنيا وجماليا، فإنه بإمكاننا أن نعتبر الشكـل الروائي الخـارجي أشبه مـا يكون بـالـوضـع الـطبيعي والتكـوين العضـوي للجسم. ومن هنـا فتحـديـدنـا لسـطح هــذا الكـائن ـ النص الروائي ـ غالبا ما يبدو الأساس الذي يحدد فهمنا للجسم الروائي ذاته من الداخل. ولكي تكون استنتاجـاتنا حـول هذه النقـطة، مشروعـة ومبررة، فـإنه من المستحسن تـرتيب الشكل الـروائي عند نجيب محفـوظ في قـالبـه الروائي «التصويري» و«التركيبي» على النحو التالي:

١ ـ الشكـل الواقعي التصـويري: كـل الشخصيات الـرئيسية هنـا يهيمن عليها منظور الراوي العالم بكل شيء ـ اقتران كل هذه الشخصيات بضمير الغائب «هو».

الرواية	عدد الصفحات	عدد الفصول	نسبة حضور الشخصية الرئيسية تقريباً	نوع الرؤية
١ ـ زقاق المدق	٣١٣ صفحة	٣٥ فصلاً	٣٠٪ تقريباً	الرؤية من الخارج في حالات الوصف المكاني الذي يجمع ما بين الاستعراض والتحليل والتعليل والرؤية «مع» في حالات الصور السردية القائمة على الفعل والرؤية من الداخل في الحالات القائمة على التداعي من الداخل، وخاصة في رواية بداية ونهاية.
٢ ـ القاهرة الجديدة	٢١٨ صفحة	٢٣ فصلاً	٧٥٪ تقريباً	
٣ ـ بداية ونهاية	٣٨٢ صفحة	٩٢ فصلاً	٦٥٪ تقريباً	

٢ ـ الشكل التركيبي = اختفاء شخصية الراوي نهائيا وبروز ما يعرف بـ « المونتاج المكاني والزمني »[١] كوحدة اساسية لهذه الشخصيات ، إلى جانب بروز المونولوج بمستوياته المختلفة[٢] .

الرواية	عدد الصفحات	عدد الفصول	نسبة حضور الشخصية الرئيسية ونوع هذا الحضور	نوع الرؤية
١ ـ اللص والكلاب	١٧٤ صفحة	١٨ فصلا	١٠٠ ٪ مجرى الوعي الذهني والشعوري .	على الرغم من خضوع كل هذه الشخصيات إلى الرؤية المنبثقة من الداخل ، فإن هذه الرؤية تختلف تبعاً لاختلاف الدور الوظيفي والسياق الدلالي الذي يمثل كل شخصية من هذه الشخصيات ، وعلى ذلك يمكن ترتيبها كالآتي : ١ ـ رؤية دينامية مكثفة يتداخل فيها الحس والذهن والشعور واللاشعور . ٢ ـ رؤية داخلية مركبة تقوم على أساس التلاشي الذهني لمعنى الحياة . ٣ ـ رؤية حسية وشعورية مكثفة يمثل فيها التقابل عنصراً أساسياً . ٤ ـ رؤية داخلية فراغية البعد وهي تتميز من كل الرؤى الأخرى بكونها رؤية وصفية ساكنة .
٢ ـ الشحاذ	١٥٩ صفحة	١٩ فصلا	١٠٠ ٪ التداعي الذهني يمثل لازمة أساسية في مجرى وعي شخصية عمر الحمزاوي .	
٣ ـ الطريق	١٧٠ صفحة	١٧ فصلا	١٠٠ ٪ الوصف الداخلي القائم على تمثل ذهن الشخصية وهو في حالة عمل مستمر .	
٤ ـ ثرثرة فوق النيل	١٩٩ صفحة	١٨ فصلا	٨٠ ٪ وذلك لأن الشخصية هنا موجودة دائماً ضمن شخصيات أخرى .	

(١) روبرت همفري ، تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ترجمة د . محمود الربيعي ص ٧٣ ـ ٧٥ .

(٢) نفس المرجع ص ٤٦ ـ ٤٧ ـ ٥٠ .

يتضح من مقارنة الجدولين السابقين أن الشكل الروائي عند نجيب محفوظ في أعماله الأولى ـ الجدول الأول ـ ذو وضع كمي مطاط إلى حد بعيد.

ومن الواضح أن انتماء هذا الشكل إلى تقليد الرواية الواقعية بالمفهوم التقليدي أمر لا يمكن أن يخطئه المرء. فالاعتماد على الصورة المرئية المجسمة حينا والصور التحليلية المفصلة حينا آخر، والاعتماد على النفس الايقاعي الطويل الذي ينساب في بطء شديد أحيانا، والاعتمادا على ثقل المجال المكاني، والاعتماد على تجسيم فعل ورد فعل مجموعة من الشخصيات. والاعتماد على بروز زاوية نظر الراوي، والاعتماد على الضمير التقليدي «هو» الصامت، المتحدث عنه ـ السرد والوصف خاصة ـ كل هذه الخصائص التي هي من صميم، تقليد «السرواية الواقعية التقليدية»، ينتظمها عالم نجيب محفوظ الروائي في النماذج الواردة بالجدول الأول.

هذا في حين يبدو الشكل الروائي في النماذج المثبتة بالجدول الثاني، مقلصا كميا ومختزلا مكانيا، مكثفا زمانيا، مركزا دراميا. وبعبارة أخرى تفسر كل هذه التعبيرات الدالة، يبدو العالم الروائي كله (المجال المكاني ـ المجال الزمني ـ اللوازم ـ الشخصيات الثانوية الوظائف والافعال المقدمة) مركبا ومركزا داخل مجرى وعي الشخصيات الرئيسية الاربعة، سعيد مهران في «اللص والكلاب»[1]، وعمر الحمزاوي في «الشحاذ»[2] وصابر

---

(١) نجيب محفوظ، اللص والكلاب، ص ٧ ـ ٩/ ٢١ ـ ٢٢/ ٤٧ ـ ٥٦/ ٧٥ ـ ٧٩/ ٨٠ ـ ٩٠/ ٩٧ ـ ١٠٥/ ١٦٦ ـ ١٧٤.

(٢) نجيب محفوظ، الشحاذ، ص ٥ ـ ١٤/ ٢١ ـ ٣٠/ ٤٠ ـ ٤٨/ ٦٣ ـ ٧١/ ١٠٤ ـ ١١١/ ١٣٨ ـ ١٤٥/ ١٤٦ ـ ١٥٩.

الرحيمي في «الطريق»[1] وأنيس زكي في «ثرثرة فوق النيل» وذلك منذ أول كلمة في الرواية وحتى آخر كلمة منها. وإن وجد هناك بالطبع اختلاف نوعي في طبيعة مجرى وعي هذه الشخصيات الرئيسية، كما سنرى بعد قليل.

ولا معنى كما أشرت سابقا للقول بأن نجيب محفوظ واقعي بالمعنى الاصطلاحي، دون أن يكون المفتاح إلى ذلك هو الشكل اللغوي نفسه. وإذا نظرنا إلى أدب هذا الفنان خارج إطار التحديدات والمفاهيم المضطربة في معنى «الواقع» و«الواقعية» فسنرى ببساطة أن نجيب محفوظ واقعي بالمعني الفني والانساني الشامل، الذي لا يتضمن أن يكون أدبه موجها إلى قارىء معين أو طبقة معينة أو مسخرا لخدمة أهداف معينة أو منبثقا عن الالتزام بفلسفة معينة ـ وهذه هي فيما هو متعارف عليه ـ مجالات المصطلح النقدي «للواقعية».

إن نجيب محفوظ، ببساطة، واقعي في كل انتاجه الادبي لأنه يصور الشقاء الانساني دونما قيد أو شرط، والشقاء الانساني، معناه الحياة وهي تضطرب في النفس الانسانية، والنفس الانسانية أبعد من أن تحصر في هذه الخانة أو تلك. ومن هذه الزاوية فقد يبدو أن نجيب محفوظ في نماذجه الروائية الاخيرة، أكثر شمولا وأعمق ارتيادا في أعماق هذه النفس الانسانية، وذلك من خلال مادة العمل الفني كله، أعني اللغة الروائية التي يستخدمها نجيب محفوظ في بنائه الروائي لهذه الشخصيات الرئيسية القائمة على البناء التركيبي، وهذا يجرنا إلى إمكانية التعرف على الملامح العامة لهذه اللغة من حيث طبيعتها ومن حيث وظيفتها في بناء الشخصية الرئيسية.

---

(١) نجيب محفوظ، الطريق، ص ٥ ـ ٢٧/ ٢٢ ـ ٣٠/ ٣٩ ـ ٤٤/ ٥١ ـ ٦٣/ ٦٩ ـ ٧١/ ٩٤ ـ ١٠٥/ ١٥٦ ـ ١٧٠.

ـ طبيعة التركيب اللغوي للشخصية الرئيسية :

ولفهم طبيعة هذه اللغة ووظيفتها يتعين علينا أن ننطلق من بعض المفاهيم والفروض النظرية الحديثة المناسبة أثناء اخضاع بعض النصوص للتحليل اللغوي في نموذجين اخترناهما للتحليل هما : «اللص والكلاب» و«الطريق».

وهذه المفاهيم الحديثة للغة الادبية تلتئمها جميعا فكرة أساسية تتمثل في التأكيد على استقلال النص الأدبي في العمل الفني باعتباره طاقة خلاقة لا تعادل إلا ذاتها[1].

وربما أمكن التعبير عن ذلك، أيضا من خلال تعريف «جاكيسون» للنص الادبي «بكونه خطابا تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام. . . لذلك كان النص ـ حسب جاكبسون ـ خطابا تركب في ذاته ولذاته»[2] ومن اجل ذلك «اعتبر الأثر الادبي صياغة مقصورة لذاتها وصورة ذلك أن لغة الأدب تتميز عن لغة الخطاب النفعي. . . فبينما ينشأ الكلام العادي من مجموعة انعكاسات مكتسبة بالمران والملكة نرى الخطاب الأدبي صوغا للغة عن وعي وإدراك. إذ ليست اللغة فيه مجرد قناة عبور الدلالات وإنما هي غاية تستوقفنا لذاتها»[3].

وإذا كانت كل هذه المفاهيم الحيوية التي ترى في اللغة الادبية ـ مستوى ثانيا للغة على حد تعبير الناقد الفرنسي المشهور «رولان بارت» فإن المفهوم الحيوي للغة الادبية على هذا النحو يبدو أكثر تحققا وتميزا في نماذج نجيب محفوظ الروائية التي ينتظم شخصياتها الرئيسية نظام «البناء

---

(١) د. محمود الربيعي، قراءة الرواية ط ١ دار المعارف بمصر ١٧٤ ص ١٣.
(٢) عبدالسلام المسيدي، الاسلوب والاسلوبية (نحو بديل السني في نقد الأدب) ص ٩١.
(٣) نفس المرجع، ص ١١١.

التركيبي». وربما أمكننا التعبير عن ذلك في كلمتين ملائمتين لوصف البنية العامة للغة الروائية عند نجيب محفوظ هنا باعتبارها :

١ ـ «لغة مكثفة في حد ذاتها» على نحو تبدو فيه بنيتها الداخلية أو حتى شكلها الخارجي، أقرب إلى مرتبة اللغة الشعرية.

٢ ـ وبقدر ما تبدو هذه اللغة مكثفة ـ بفتح الثاء ـ في حد ذاتها، بقدر ما تبدو «مكثفة في وظيفتها». ـ بكسر الثاء ـ.

والمجال الرئيسي لهذه اللغة «المكثفة»، «المكثفة» هو العمق الداخلي الرأسي للشخصية الرئيسية الذي يتداخل فيه المجال الزمني بالمجال لمكاني، ويتداخل كل ذلك برؤية الحدث المقدم ليعاد اخراج كل هذه الابعاد باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من كيان الشخصية الداخلي الذي يملأ المساحة النصية للرواية كلها. فلا مجال هنا للغة الوصفية ذات الرقعة المطاطة المترامية خارج الشخصية كما هو الحال في النماذج الروائية السابقة، وخاصة في روايته «زقاق المدق»، ولا مجال هنا لرتابة السرد الروائي واتخاذه وضعا أفقيا مسطحا في بعض الأحيان، ولا مجال لبطء الحركة الايقاعية أو ثقلها وامتدادها في المجال المكاني أكثر من المجال الزمني، ولا مجال للصور الحوارية المثقلة بسببية الحدث الروائي سلبا أو إيجابا. ذلك أن نجيب محفوظ في أعماله الروائية السابقة، التي يقوم فيها العالم الروائي، على هيمنة الصور المرئية المجسمة، المشخصة، وعلى التقاط كل التفاصيل الدقيقة بحيث لا يستطيع المرء أن يهتدي إلى المعنى الأدبي إلا من خلال اقتناصه لبعض الدلالات الركنية التي قد تكون مجرد شيء بسيط. أقول إن نجيب محفوظ يبدو في هذا التقليد فنانا رصينا رزينا له خطة مرسومة ذات شخصيات متعددة ومتنوعة، تمارس وظائف موزعة عليها بنسب متفاوتة، ولكن تلتئمها جميعا سببية الحدث الروائي المقدم في البداية، وباستثناء بضعة مشاهد مركزة داخل الشخصيات الرئيسية ـ

شخصيـات رواية بـداية ونهايـة على نحـو خاص ـ لا نكـاد نعـرف الشيء الكثير عن الوعي الداخلي لهذه الشخصيات، دون أن يكون ثمة إحسـاس ما بوجود وسيط خارجي أو عدة وسائط خارجية، انتمثل عن طريقها داخل هذه الشخصيات.

ولكن نجيب محفوظ صاحب «الرؤ ية التركيبية الرمزية» غير ذلك في أعمـاله الـروائية التي نحن بصـدد دراستها في هـذا القسم. ومع أن مبـدأ الوظيفة الرمزية للغة، وارد عند نجيب محفوظ في كل أعماله الروائية فإنـه من الممكن الاشـارة إلى أن وظيفة الـرمـز عنـد نجيب محفـوظ في روايـاتـه السـابقة تقـوم أساسـا على «التجسيم» و«التشخيص» وعـلى التقـابـل بـين العلاقات الوظيفية المختلفة، كما أن الاحساس بالرمز هناك يبدو في عمومه «جـافا» و«جـامدا» بينـما تبدو طبيعـة الرمـز اللغوي ووظيفتـه هنا، مـركبة وحيوية وفعالة.

وقد لا يكون من المبالغة أن يقال إن البناء الروائي لكل شخصيـات نجيب محفوظ الروائية هنا، قائم على سياق المعنى الرمزي وقد ركب وركـز وكثف داخل مجرى ذهن وشعور ولا شعور هذه الشخصيات الرئيسية.

ولعلنا نجد فيما يراه الدكتور مصطفى ناصف. في سياق حديثه عن رمـزية النشـاط اللغوي مـا يوضـح عن طريق غـير مباشـر، طبيعـة اللغـة الروائية، الرمزية الأداء والغاية في وقت واحد، في هـذه النماذج الـروائية، يقـول الدكتـور ناصف: «... اللغـة رمـز لا تعبـير، والـرمـز ليس مجـرد تسجيـل لشيء مـا في خسارج اللغـة، اللغـة تستـوعب الاتجـاه الـذاتي والموضوعي الخارجي في كل أكبـر منهما»(١). «النشـاط اللغوي عبـارة تعني أن العمل الادبي خلاق لمعنـاه، إنه ليس عـلامة أو صـورة محسنة، ولكنـه

---

(١) د. مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، ص ١٨٠.

يـذيب العناصـر جميعا ويعـطيها شكـلا أو قوامـا . . النشـاط اللغـوي إذن ملتقى مناطق من التجارب أو المعـاني لم تلتق من قبل بـواسطة الاحسـاس والحدس»[١]. وبما أن نماذج نجيب محفوظ الروائية التي سبق ذكـرها تنتمي إلى تقليد رواية «تيار الوعي»[٢] فإنه من المفيد أيضا تحديد طبيعة الرمـز في سياق هذا القالب الروائي، ومن وجهة نظرنـا قد تخصص في هـذا المجال يقـول هذا النـاقد: «إن رمـوز كاتب «تيـار الوعي» تختـار عادة عـلى نحـو مقصـور من جانب هؤلاء الكتـاب لاقنـاع القـارىء بخصـوصيـة الـذهن وواقعيته، على النحو الذي يقدم به، وكذلك للتعبير عن أفكار خاصة بهذا الذهن. . . وإن الفنانين المحدثين، وبخاصة هؤلاء الكتاب الذين يهتمون بالوظيفة العقلية، قد ادركوا نظريا. . . أن العملية العقلية الأولية هي التي تقوم بتشكيل الرموز. وتأتي الرموز من الادراكات البسيـطة ومن المشاعـر. وعمليـة تشكيـل الـرمـوز هـذه سـابقـة عـلى عمليـة التـداعي أو تكـوين الأفكار[٣]» .

وبإمكاننا بعد هذه التحديدات النظرية، أن ننتهي الى استخراج أبرز الخصائص العامة التي تمثل طبيعة اللغة الروائية ووظيفتها التركيبيـة في بناء الشخصية الرئيسية. وأود أن أشير إلى أن هذه الخصائص قد تم استنتاجها بنـاء على دراسـة النماذج الـروائيـة الأربعـة التـاليـة: «اللص والكـلاب» «الطريق» «الشحاذ» «ثرثرة فوق النيل» كما أشير إلى مـلاحظة أخـرى وهي أن اختلاف هذه الخصائص عن بعضها من نموذج إلى آخر، ليس اختـلافا في طبيعة البناء التـركيبي لهذه الشخصيـات الرئيسيـة وإنما هـو اختلاف في

---

(١) نفس المرجع، ص ١٩٢ .

(٢) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة د. محمـود الربيعي ص ١٧ - ٤٣ .

(٣) نفس المرجع، ص ١٠٨ .

نوعية الاسلوب المهيمن الـذي يعاد من خـلاله تـركيب هذه الشخصيـات الرئيسية ـ وسنوضح ذلـك اثناء حصـر أهم المستويـات الأسلوبية التي يتم عن طريق استخدامها ارتياد العالم الداخلي لهذه الشخصيات ـ والخصائص المشار إليها آنفا يمكن إجمالها فيما يلي :

١ ـ أن اللغـة الروائيـة في كل هـذه النماذج ، وأيـا ما كـان الشكل الـذي تتحقـق من خلاله ، « مكثفة في حد ذاتها » ـ بفتح الثاء ـ سواء أكان ذلك عـلى مستوى « السيـاق الأصغر » و (Le Microcantexte) حيث الكلمات والجمل والمقاطع ، أو كان ذلك عـلى مستوى « السيـاق الأكبر » (Le Mocrocantexte) الـذي يتدرج ممـا وراء الجمل حيث المشهـد الـذي يتكون من عدة مقاطع ، ثم الخطاب اللغوي من حيث هو الرواية كلها .

٢ ـ أنها ـ اللغة ـ كنتيجة لذلك ، مكثفـة ـ بكسر الثـاء . من حيث وظيفتها العامة في بناء الشخصيات الرئيسيـة ، بناء تـركيبيا دراميـا ، تبدو فيه كل محمولات اللغة وكل مجالات تحقيقها ، مركزة ، على نحو رأسي ، في مجال الوعي الداخلي لهذه الشخصيات باعتبار ذلـك الوعي هـو العنصر الفعـال الذي « يستقـطب » (Polariser) و « يمتص » ـ إذا جـاز استخـدام هاتين الكلمتين ـ كل العناصر والمعطيات التي تمثـل العالم الـروائي . وبهذا المعنى فقد خرجت اللغة من سياق « التوازي » بين داخل الشخصية وبـين خـارجها ، ومن سيـاق « التقابـل العكسي » بين الـداخـل وبـين الخـارج أيضا ، كما خرجت من سياق المداولة بين الوضع الساكن للشخصيـة وبين وضعهـا[1] المتحـرك ، وبـاختصـار تؤدي اللغـة وظيفتهـا عـلى هـذا النحـو « التـركيبي » « الـدرامي » « المكثـف » « المكثـف » داخـل العـالم الــذهني والشعـوري واللاشعـوري لهذه الشخصيـات الرئيسيـة التي يتم الاحساس

---

(١) عبـدالسـلام المسيـدي، الاسلوبيـة والاسلوب (نحو بديـل السنـي في نقـد الأدب) ص ١٧١ .

بها ، فيما وراء ما يعرف بالمستوى الأول للقص - وهو مستوى الحدث الخارجي المقدم - وذلك عن طريق مجموعة من الأساليب الدرامية التي يمثل فيها المونولوج الداخلي بأنواعه المختلفة[1] وكذلك الوصف الداخلي الذي يأخذ شكل « مناجاة النفس »[2]. والوصف الخارجي لفعل الشخصية ولبعدها المكاني أبرز وأهم الأساليب التي تمارس من خلالها اللغة وظيفة تركيب الشخصيات الرئيسية الأربعة « سعيد مهران - صابر الرحيمي - عمر الحمزاوي - أنيس زكي » في الزمان ، والمكان، ومن خلال الشخصيات الثانوية حينا وبعض « اللوازم »[3] المتكررة في هذه النماذج حينا آخر .

٣ - يضاف إلى كل ذلك خاصية أخرى تميزت بها لغة نجيب محفوظ في هذه النماذج ، وهي ما تتمتع به هذه اللغة من قدرة على إدخال الخاص في العام أو بمعنى آخر تمارس اللغة هنا نوعا من تجريد مختلف العناصر والوحدات الروائية (الشخصية - المكان - الزمان - الشخصيات الثانوية - اللوازم المترددة) من سياقها الظرفي والمحلي المحدود ، وتحويلها إلى عالم من الدلالات الرمزية المتوالدة من بعضها داخل مجرى وعي ولاوعي الشخصيات الرئيسية ، بحيث تبدو كلها في الإطار البانورامي الذي يشملها جميعا امتدادا لضياع الإنسان المعاصر وافتقاره المعنى أو لمعاني من شأنها أن تعيد للحياة توازنها فيما بين الداخل والخارج ، وفيما بين ما يجب أن يكون على مستوى القول والذهن والوجدان وبين ما هو كائن وممارس على مستوى الفعل والقول والحس . وهذا هو على وجه التقريب المعني الذي تلتقي عنده كل شخيصات نجيب محفوظ الرئيسية الأربعة في النماذج السابقة .

---

(١) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة د. محمود الربيعي، ص ٤٥ - ٥١.

(٢) نفس المرجع ص ٥٦ - ٥٨.

(٣) نفس المرجع ص ١١٧ «معنى اللازمة».

هـذه باختصـار شديـد طبيعـة اللغـة الـروائيـة عنـد نجيب محفـوظ بـاعتبارهـا طبيعة تـركيبية تؤدي وظيفـة تركيبيـة أيضا بـالنسبة للشخصيـة الـرئيسية . وهي طبيعـة مـاثلة في النص الـروائي ، أعني أنها « مهيمنـة » و« متمـاثلة » في ثلاثـة نماذج أسـاسية : « اللص والكـلاب »[1] بالـدرجة الأولى ، و« الطريق »[2] و« الشحاذ »[3] بالدرجة الثانية ، و« ثرثرة فوق النيل »[4] بالدرجة الثالثة . ويختلف البناء التركيبي في النموذج الأخير عن النمـاذج الأخـرى في أنـه يتميـز بـالأسلوب الـوصفي السـاكن الـدائـري الايقـاع ، وهـو اسلوب يشتمـل عـلى الـوصف الخـارجي المكـاني الثـابت ـ العوامة ـ باعتباره امتـدادا لذلـك العالم الفـراغي المجوف ممثـلا في داخل شخصيـة أنيس زكي ، التي تمـارس نـوعـا من الـرحيـل ، والبحث عن معنى ، من خلال اقترانها ـ منذ بدايـة الروايـة حتى ما قبـل ذلك الحـدث الحساس في النهاية ـ بمجال الـلامعنى ، وهذا الـوصف المكاني الخـارجي ، قائم على تمثل الفنان لذهن الشخصية اللاوعي . وإلى جانب ذلك يشتمل على الأسلوب الوصفي الدائري السـاكن ، القائم على « مناجـاة » شخصية أنيس زكي لذاتها خارج المكان والزمان . وفي كـل الأحوال ، فتميـز البناء اللغوي لشخصية أنيس زكي في ثرثرة فوق النيل ، عن النماذج الأخرى ، ووفقا لهذا الأسلوب يبدو أمرا مناسبا ومشـروعا ، استـدعاه المجـال المكاني

---

(١) نـجيـب محفـوظ، الـلص والكـلاب، ص ٥ ـ ٢٠ / ٣٣ ـ ٣٦ / ٧٥ ـ ٩٠ / ٩٨ ـ ١٠٧ / ١٣٦ ـ ١٤٢ / ١٥٩ ـ ١٧٤ .

(٢) نجيب محفـوظ، الـطريـق ص ٥ ـ ١٧ / ٢٢ ـ ٣٠ / ٥١ ـ ٥٣ / ٧٧ ـ ٧٨ / ٩٥ ـ ١٠٥ / ١٥٦ ـ ١٥٩ .

(٣) نجيب محفـوظ، الشحاذ ص ٥ ـ ١٤ / ٢١ ـ ٣٠ / ٤٠ ـ ٤٨ / ٩٤ ـ ١٠٣ / ١٠٤ ـ ١١١ / ١٤٥ / ١٥٨ .

(٤) نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيـل، ص ٥ ـ ١٩ / ٢٠ ـ ٣٢ / ٤٥ ـ ٦٤ / ٨٠ ـ ٨١ / ٩٣ ـ ١٠٤ / ١٠٧ ـ ١١٤ / ١٢٧ ـ ١٣٤ / ١٧٤ ـ ١٨٤ / ١٨٥ ـ ١٩٨ .

للشخصية ممثلا في «معنى الثبات» كما استدعاه أيضا البعد الوظيفي لهذه الشخصية وهو « غيابها عن الوعي » ورحيلها الوهمي في الفضاء بحثا عن معنى روحي ، يعيد للحياة وعيها المفقود ، ويبعث فيها الاحساس بالحركة والاستمرارية بدلا من هذا الثبات والخواء والخلاء الذي يملأ كيان شخصية أنيس زكي وكيان كل الشخصيات الأخرى الملازمة له وبخاصة شخصية عم عبده حارس العوامة .

٢ ـ بنية الشخصيات الرئيسية[1] :

لعل من أهم القضايا في فهم النظام الفني الذي تخضع له شخصيات نجيب محفوظ الرئيسية ، الأسس التي يمكن أن تعرف من خلالها هذه الشخصيات ، وبمعنى آخر التعرف على هذه الشخصيات الرئيسية داخل الإطار العام ، الذي هو « البناء التركيبي » هل نتعرف عليها وفقا لنظام الحدث الروائي المقدم أو وفقا لنوع الرؤ ية الفنية التي تنتظمها جميعا ، والتي جاءت كل هذه الشخصيات رموزا متنوعة لها ، أو نعرفها وفقا للدور ومجموعة الأدوار الوظيفية التي تمارسها في سياق مجموعة من الأبعاد المكانية والزمانية ؟ . . . وهل هي شخصيات مؤثرة أم أنها شخصيات متأثرة ؟ .

الواقع أنه من الممكن تعريف هذه الشخصيات وبالتالي الكشف عن معنى كونها شخصيات مركبة ، من خلال كل الأسئلة المطروحة سابقا . ولكن ألا يوجد هناك مدخل تعريفي آخر أكثر وضوحا وأوثق اتصالا بوضع الشخصية الرئيسية في مساحة النص الروائي ؟ إن ثمة تعريفا أو

---

(١) شخصية سعيد مهران في «اللص والكلاب» شخصية صابر الرحيمي في «الطريق» شخصية «عمر الحمزاوي» في «الشحاذ» شخصية «أنيس زكي» في «ثرثرة فوق النيل» .

ـ فلنقل ـ مفتاحا ، قد يبدو مبسطا بعض الشيء ، ولكنه يمثل ـ فيما نرى ـ الأساس الحقيقي لبنية هذه الشخصيات ، وتتجلى أهميته في بساطته ومرونته بحيث يمكن أن يؤدي بنا إلى استنتاج كل أو بعض اجابات الاسئلة السابقة . ذلك أن أول ما يتبادر إلى الذهن بعد دراسة هذه النماذج وتجريد الوضع الذي اتخذته هذه الشخصيات الرئيسية فيها ، هو كونها : « **شخصيات رئيسية مهيمنة كميا ونوعيا** » فهي تمثل الشريان النابض والعصب الحي الذي ينتظم في داخل « هيمنته » الكمية والنوعية ، كل الموجودات الأخرى التي بانضمامها إلى بعضها البعض يتحقق الكيان الحيوي للعالم الروائي . ولمزيد من الإيضاح لهذا التعريف الوصفي الاستنتاجي العام لهذه الشخصيات ، فإنه يجوز اعتبارها شبيهة بالصوت المركزي ذي النغمة الأساسية المتميزة ، التي تشد إليها مختلف الذبذبات الفرعية الأخرى ، وأعني بذلك ـ الأصوات الفرعية ـ الشخصيات الثانوية التي لا ترى ولا تحس ولا تتصور الا وهي مقترنة بالشخصية الرئيسية على نحو مباشر وضمني .

إن كل الشخصيات الرئيسية عند نجيب محفوظ في نماذجه الروائية السابقة ، ليست في نهاية الأمر الا مركبا معنويا ، وذلك لأن «لكل الشخصيات دلالات أكبر من الملابس التي ترتديها ويجب أن لا نفزع من اللجوء إلى كلمة « رموز » في تفسير الشخصيات ، فنجيب محفوظ نفسه يقول : « حين بدأت الأفكار والاحساس بها يشغلني ، لم تعد البيئة هنا ولا الأشخاص ولا الأحداث مطلوبة لذاتها ، والشخصية صارت أقرب إلى الرمز أو النموذج ، والبيئة لم تعد بتفاصيلها بل صارت أشبه بالديكور الحديث ، والأحداث يعتمد اختيارها على بلورة الأفكار الرئيسية »[1] .

---

(١) ابراهيم فتحي ، العالم الروائي عند نجيب محفوظ ، دار الفكر المعاصر ١٩٧٨ ص ١٩ .

وفي سياق ذلك فإن كل الشخصيات الثانوية مجرد ظلال ، لا يتجاوز دورها « الوظيفة التفسيرية » من جهة ، وتعميق الرمز المعنوي والدلالة الفكرية التي يقوم عليها البناء الروائي للشخصية الرئيسية من جهة ثانية . وعلى هذا الأساس فإذا كانت الشخصيات الرئيسية تمثل « مركز ثقل رؤية العمل الفني الرمزية »، باعتبارها الشخصية الاعتبارية ، فإن الشخصيات الثانوية مجرد « عوامل مساعدة » تدور كلها في مجال الشخصية الرئيسية . والعلامتان الاسلوبيتان البارزتان في تنظيم الشخصيات الثانوية بالشخصيات الرئيسية هما : « التقابل العكسي » من جهة و «التماثل » من جهة ثانية

وفي الواقع هناك تحديد آخر أكثر شمولا ينتظم الشخصيات الرئيسية باعتبارها العنصر المؤثر والشخصيات الثانوية باعتبارها العنصر الأقل تأثيرا ، وهذا التحديد يتمثل في أن كل شخصيات نجيب محفوظ في هذه النماذج ، رئيسية كانت أو ثانوية ، حاضرة بذاتها في السياق الروائي أو غائبه عنه ، إنما هي « حزمة » من الوسائط الحية التي عن طريقها يتم تركيب الرؤية الفنية والمعنوية وإخراجها على نحو من التكثيف الدرامي الرمزي إلى حيز الامكان والتحقق ، أي إلى حيز الفعل . ومهما تنوعت التفسيرات حول نوع الرؤية الفنية والفكرية التي ركبت في سياقها هذه الشخصيات ، فإننا حين نستفتي النصوص الروائية في كل هذه النماذج ، وحين نضع في اعتبارنا أن البيئة المحلية عند نجيب محفوظ في هذه الروايات بصفة خاصة ، مجرد غلاف خارجي ، أو هي ـ كما حاول إدراك ذلك الناقد الفرنسي أندريه ميكل ـ مجرد « ديكور » أو « علامات طوبوغرافية »[1] فسنجد أنه من بين التفسيرات المناسبة والملائمة لسياق

---

(١) أندري مايكل، الفن الروائي عند نجيب محفوظ، ترجمة أحمد درويش، الثقافة المصرية، عدد ٥٨ يوليو ١٩٧٨، ص ٢٣ ـ ٢٤.

هذه النصوص الروائية تفسير ، يتمثل في أن كل شخصيات نجيب محفوظ الرئيسية وكل الشخصيات الثانوية المتماثلة معها من ناحية والمتخالفة معها من ناحية ثانية ، تلتئمها وتوحد بين مختلف أبعادها وزوايا نظرها الداخلية أو الخارجية ، رؤية حضارية شاملة ، تتمثل في ضياع الإنسان الحديث وخواء عالمه الروحي والمعنوي في الزمان والمكان والفعل . وذلك نتيجة التناقض الصارخ بين ما يجب أن يكون ممثلا في البحث عن « هوية » أو عن معتقد أو فلسفة ايديولوجية شاملة وظيفتها إقامة التوازن والتوافق الروحي والمعنوي والمادي وبين ما هو كائن في غياب هذا المعتقد الروحي الذي اتخذ دلالة العدالة الإنسانية الضائعة مقترنة في نفس الوقت بالضياع الروحي من خلال القاء الشيخ على الجنيدي[1]، وذلك في اللص والكلاب ـ مثلا ـ في الخلاء ، وعلى هامش الحياة التي وضع سعيد مهران في صراع درامي عنيف معها . ومقترنة في نفس الوقت بنوع من الارتداد السياسي[2] الذي نشأ في غياب الوعي بالقيم الروحية المعنوية داخل النفس ، في نفس الرواية واتخذ ـ الضياع المعنوي ـ دلالة العدل الإنساني الغائب في الماضي والحاضر معا ، ومقترنا في نفس الوقت برؤ ية الإنسان الذي احتواه سلطان المادة الحسية ، وتركزت حياته كلها في الظلام الحسي والمعنوي كمعادل فني لوظيفتين أساسيتين ، تسلم كل منها إلى الاخرى ، وهما الجنس ثم الجريمة في رواية الطريق[3] وتفقد نتيجة لذلك شخصية صابر الرحيمي طريق البحث عن والده المعنوي سيد سيد الرحيمي ، باعتباره رمزا معنويا مركبا يجمع بين أربعة مستويات متداخلة ، كما سنرى ذلك أثناء التحليل النموذجي لهذه الرواية .

---

(١) اللص والكلاب ص: ٢١ ـ ٣٢/ ٨٠ ـ ٩٠/ ١٦٠ ـ ١٧٢ .

(٢) اللص والكلاب ص ٤٧ ـ ٥٦/ ٩٧ ـ ١٠٥/ ١١١ ـ ١١٥ك ١٢٣ ـ ١٢٥ .

(٣) رواية الطريق ص ٢٢ ـ ٣٠/ ٥١ ـ ٦٢/ ٧٠ ـ ٧٨/ ٩٣ ـ ١٠٥/ ١٤٩ ـ ١٥٤/ ١٥٥ ـ ١٧٠ .

إن نجيب محفوظ « الذي كان يتحدث عن الإنسان في مصر أصبح يستمد من مشاكل الإنسان المحلي صورة للإنسان العالمي »[1]. وبما أن المجال الأساسي الذي ترابط فيه رؤية الفنان المعنوية الرمزية ذات الوجوه المتعددة ، هو مجال العمق الداخلي للشخصية الرئيسية باعتباره مركز الثقل في الرواية كلها ، فقد ترتب عن هذا أن جاءت الوحدات الروائية الثلاثة (الحدث الروائي المقدم ـ الزمن الطبيعي ـ الزمن الشعوري ـ الزمن النصي ـ المكان سواء كان شيئاً ماديا مجسما أو كان مجرد صفات حسية تملأ الفراغ)، متداخلة فيما بينها من جهة ، بحيث لا يمكننا مهما اصطنعنا من حيل أن نعزل بعضها عن الآخر ، ومركزة دراميا وعلى نحو رأسي من جهة ثانية في العمق الداخلي لهذه الشخصيات الرئيسية ، بحيث تبدو كل هذه العناصر الروائية ، امتدادا حيا لذهن الشخصية وشعورها ولا شعورها ولذكرياتها في الماضي ولاحلامها في الحاضر ولآمالها في المستقبل الذي عادة ما يتشكل باعتباره نتيجة لتمزق الشخصية الرئيسية فيما بين الماضي والحاضر وذلك كله واضح بالنسبة للشخصيات الثلاثة (سعيد مهران في اللص والكلاب ـ عمر الحمزاوي في الشحاذ ـ وصابر الرحيمي في الطريق) في حين تبدو شخصية أنيس زكي موجودة خارج الوعي بالزمن أصلا ، أو هي بتعبير أدق موجودة في سياق الزمن الكوني الذي من صفاته الدوام والثبات واللابداية واللانهاية . وإذا سلكنا هذه النماذج الروائية لنجيب محفوظ بالرواية الحديثة التي جاءت فيما بعد الرواية الواقعية التقليدية عموما ، فإنه يمكن التعبير عن بناء نجيب محفوظ لهذه الشخصيات بنفس الطريقة التي يتميز بها بناء الشخصية في الرواية الحديثة . فإذا كانت علاقتنا بالشخصية في الرواية الواقعية غالبا ما تكون بواسطة الفنان العالم بأمور هذه الشخصية ، فإن هذا الوضع يختلف

---

(١) أدباء معاصرون ص ١٣٣، رجاء النقاش، وزارة الاعلام العراقية، ١٩٧٢ .

اختلافا جذريا في الرواية الحديثة ـ رواية ما بعد الواقعية ـ وخاصة منها النماذج الروائية التي « تمثل » أو « تنتمي » إلى تقليد « تيار الوعي » وهذا الاختلاف يتمثل في مجموعة من الخصائص الفنية تميز بها بناء نجيب محفوظ لشخصياته الرئيسية في نماذجه الروائية المنتمية من حيث « ألوان التكنيك » الروائي ، وربما من حيث الرؤ ية الفنية نفسها ، إلى رواية أوائل القرن العشرين[1] ويمكن اجمال هذه الخصائص ، فيما يلي :

(أ) اختفاء نظام اللوحة المرئية المجسمة غالبا في المقاطع الوصفية الساكنة والمقاطع السردية القائمة على التتابع السببي وعلى المقاطع الحوارية التي تبدو امتدادا للوصف والسرد في آن معا وهذا كله موجود حتى وأن كانت الشخصية هي التي تتكلم .

(ب) اختفاء وحدة الفعل العضوي من جهة كما هو الحال في الصور السردية واختفاء البعد المرئي المسطح للشخصية من جهة ثانية .

(ج) اختفاء شخصية الراوي باعتبارها الوسيط الأساسي فيما بين الشخصية من حيث هي كائن يروى « عنه » وفيما بين الشخصية الثالثة المفترضة ، أعني شخصية القارىء باعتبارها كائنا يروى له .

(د) اختفاء هيمنة الضمير التقليدي في الرواية الواقعية ، أعني ضمير الغائب « هو » .

(هـ) اختفاء الاحساس بالبيئة المكانية ذات الإطار المحدد الملامح والصفات والأبعاد .

---

(١) ر.م . ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة، جورج سالم، مكتبة الفكر الجامعي، بيروت ١٩٦٧، ص ١٠٠ ـ ١٠٢.

(و) إختفاء الاحساس بالزمن المادي الدوري الذي غالبا ما يقاس بالسنوات من جهة واختفاء الاحساس بتميز الأبعاد الزمانية الثلاثة (الماضي ـ الحاضر ـ المستقبل) عن بعضها ـ اللهم الا في بعض المقاطع القليلة الت يركز فيها الحدث على نحو درامي داخل الشخصيات الرئيسية في أعمال نجيب محفوظ السابقة .

(ز) إختفاء الحدود الفاصلة بين الشخصيات الروائية عموما وبين الشخصية الرئيسية كما يبدو ذلك في النماذج التي سبقت دراستها في الفصول الأولى من هذا البحث .

ومقابل الاحساس باختفاء كل هذه الخصائص التي تمثل نظام البناء الواقعي التصويري عند نجيب محفوظ ، نجد أن هذه الخصائص قد أعيد تركيبها وإخراجها على نحو آخر يمكن أن نجمله فيما يلي :

(أ) بروز نظام المشهد الحيوي داخل أبعاد الشخصية وليس خارجها ، وهو عادة ما يتكون من مجموعة لقطات مأخوذة عن قرب .

وفي هذا السياق يبرز استخدام نجيب محفوظ للمونولوج الداخلي بنوعيه : المباشر حيث العلاقات القائمة بين الشخصية كوعي ذهني وشعوري ولاشعوري وبين القارىء ، علاقات اتحاد مباشر ، لا تتوسط فيه شخصية الراوي وغير المباشر ، وهو غالبا ما يتمثل عن طريقة تمثل الراوي لذهن وشعور وحس الشخصية وهو في حالة عمل صامت . وهناك استخدام أسلوب الوصف الذهني والحسي ، الذي يبدو الذهن والشعور ، موضوعا له من زاوية نظر الفنان ، المصبوغة هنا بمنظور ذاتي ، هو منظور الشخصية الداخلي .

وهناك أسلوب المناجاة الداخلية التي تبدو فيها الشخصية وكأنها في حوار صامت مع ذاتها أو مع شخصية أخرى غير مرئية .

وهنـاك استخدام أسلوب الحـوار المركـز ، في كلماتـه والمشحون في إيقاعه . فالحوار هنا لم يبق محصورا بين شخصيـن مرئيـين يتبادلان الكـلام حول نقطة محددة أو قضية معينة ، وإنما هنـاك إلى جانب مستـوى الصورة المنطوقة ، مستوى الصورة غير المرئيـة وغير المنـطوقة في بنيـة الحوار بصفـة عـامـة عنـد نجيب محفـوظ في هــذه النمـاذج . الا أن نجيب محفــوظ لا يستخدم هذه الأساليب التعبيرية ، التي هي من خصائص ومن مبتكـرات رواية « تيار الوعي » منفصلة عن بعضها ، وإنما هو يدمج بينها جميعا عـلى نحو تشكل فيه نسيجا عضويا متكـاملا ، تمثـل مادتـه الدراميـة معطيـات الـذهن والشعور والـلاشعور وهي في حـالة تفـاعـل مـع اللغـة التي تعيـد إخراجها وتركيبها .

(ب) مقابل الاحساس باختفاء وحدة الفعل العضوي والاحســاس باختفاء البعد أو الأبعاد المـرئية المسـطحة للشخصيـة ، تبرز وحـدة الذهن والشعور واللاشعور ، وتأتي طبقـة الفعل العضـوي وطبقة البعـد الطبيعي والفيزيقي للشخصية صورة مركبة لسببية الـذهن والشعور ، فخـارج هذه الشخصيات منظور إليه من داخلها ، ومن ثمة يمكن القول بـأن ما يعـرف « بنـظام السببيـة الحـدثيـة »[1] (La Causalite Evementielle) قـد تحـول بحيث أصبـح تابعـا لنظام سببيتـين أخريـين : إحداهمـا تتصل بـالمضمون الفكري والذهني في هـذه النماذج ، وهي : « السببيـة الفلسفية »[2] (La Causalite Philosophique) والثـانية تتصـل بكيفية التعبـير عن هذا المعنى الفلسفي أو ذاك ، بحيث يتحـول إلى تجربـة فنيـة حيـة ، وهي « السببيـة التـزامنية »[3] ويمثـل لهـا عـادة لـدى بعض الكتـاب الغـربيـين ، بـروايـة « يوليسمز » لجيمس جويس .

---

(١) T. Todorov, qu'est-ce que le structuralisme, p.123- 124.

(٢) Ibid, p.125- 127.

(٣) Ibid, p.128- 129.

(ج) إن زوال الحدود الفاصلة بين الأطراف الثلاثة في هذه النماذج ، وهي (الراوي - المروي عنه - المروي له) يحيلنا إلى وجود وضع متماثل ، تبدو فيه كل هذه الأطراف الأساسية في عملية القص وكأنها تحتل مرتبة واحدة .

فلم تعد الشخصية هنا هي ذلك الكائن المسند لضمير الغائب « هو »، ولم يعد القارىء هو ذلك الكائن الذي يعلق أمله في معرفة الشخصية الروائية ، على شخصية الراوي الذي يعلم كل شيء عن هذه الشخصية وإنما الشخصية هنا هي التي تمارس عملية الخطاب اللغوي نفسه ، كما أنها هي التي تملأ مساحته النصية ، وهي إلى جانب ذلك تتجه مباشرة أو بطريق غير مباشر إلى استثارة سمع القارىء وذهنه وشعوره . إذ القارىء ملزم بأن يسخر مجال سمعه وتأمله وشعوره ، أكثر مما هو مطالب بأن يسخر مجال رؤ يته البصرية . وعلى ذلك تبدو العلاقة القائمة بين الشخصية الرئيسية وبين القارىء ، في كل هذه النماذج ، أقرب إلى وظيفة التوصيل الشعري ، التي تعتمد أصلا على البنية الداخلية للإيقاع .

(د) مقابل الاحساس باختفاء الضمير التقليدي النمطي « هو » تبرز الشخصية هنا مركبة في سياق عدة ضمائر ، تتداخل حينا وتنفصل أحيانا أخرى . ومن استقراء روايات نجيب محفوظ لهذه الفترة ، لوحظ أن الشخصيات الرئيسية تتداولها ثلاثة ضمائر أساسية هي : « الغائب » « هو » « المخاطب » « أنت » « المتكلم » « أنا ».

(هـ) ومقابل الاحساس باختفاء البيئة المكانية المحددة - ولو كان ذلك لمجرد الايهام بالواقع - يوجد هنا الإطار الذهني والحسي والشعوري مخلوعا على المكان والأشياء أو حتى على الفراغ نفسه (الخلاء - الفضاء - الظلام - الترامي) وبعبارة أخرى فالمكان هنا قد أعيد إخراجه ، إخراجا

ذهنيا وشعوريا من حيث مجرى ذهن وشعور الشخصيات الرئيسية ورمزيا من حيث « دلالة ما يملأ هذا الوعي الذهني والشعوري المحتدم . وربما كانت العبارة السينمائية « المونتاج المكاني » مناسبة لتحديد البناء المكاني للشخصيات الرئيسية هنا .

(و) ومقابل الاحساس بتقلص الزمن المقدم من جهة والاحساس من جهة أخرى بعدم تميز الأبعاد الزمانية الثلاثة عن بعضها ، يوجد في كل هذه النماذج ما يمكن أن نسميه « بالتداخل الزمني ». فالبناء الزماني للشخصية الرئيسية الخاضعة لنظام البناء التركيبي ، في النماذج الروائية السابقة ، إنما هو فيض شعوري ، مكثف ومركز إلى حد يختفي فيه الاحساس بالزمن في بعض المقاطع الحاسمة التي توضع من خلالها الشخصيات الروائية الرئيسية الثلاثة (سعيد مهران ـ صابر الرحيمي ـ عمر الحمزاوي) في سياق منعطف جذري . وهكذا فالزمن الروائي عند نجيب محفوظ في كل هذه النماذج الروائية ، يبدو هو العنصر الروائي الفعال ، الذي بواسطة تداخل أبعاده ، وتكثيفها وتركيزها في لحظة منفردة مشعة من وجود الشخصية الداخلي ، يتشكل البناء الدرامي للشخصية الرئيسية ، ليركز في العمق الداخلي لها ، حيث معطيات الذهن والحس والشعور واللاشعور في تفاعل دينامي مع رؤية الحدث الرئيسي لهذه الشخصيات .

٣ ـ وظيفة الحدث في البناء التركيبي للشخصية الرئيسية :

على الرغم من أن الاستنتاجات السابقة من الروايات الأربعة تمثل كل الخصائص التي تميز بها بناء الشخصية الرئيسية ، بناء تركيبيا ، فإنه يبدو أنه لا يمكن الاستغناء عن وظيفة الحدث الروائي في تركيب نجيب محفوظ لهذه الشخصيات الرئيسية . وذلك لأن البعد الوظيفي للشخصيات هو العنصر الفعال في خلق المعنى الرمزي والدلالي لها .

وإذا أردنا تحديدا كيفيا لطبيعة الحدث ولوظيفته في البناء التركيبي للشخصية ، أمكن أن نقول : « إن الحدث الروائي في كل هذه النماذج الروائية مركب ، مركز ، مكثف ، داخل كل الشخصيات الرئيسية الأربعة » مع وجود تفاوت في درجة العمق الدرامية لكل من هذه الشخصيات .

وإذا كان الحدث يقوم في أساسه على « وجود فعل ورد فعل » من خلال تفاعله وتبادله التأثر والتأثير في توليد المعنى الأدبي الذي يمثل بنية العمل الفني الداخلية ، فإن تلقينا لذلك الفعل ورد الفعل الدارميين ، يتم في هذه النماذج ، داخل مجرى وعي ولاعي هذه الشخصيات . وغالباً مايكون ذلك مركزا في المشهد الأول من هذه الروايات[1] . والواقع أننا هنا لسنا إزاء حدث بالمعنى التقليدي ، بل ربما لا يوجد في رواية ثرثرة فوق النيل ، ما يعطي الاحساس بوجود حدث فاصل وحاسم بالنسبة لشخصية أنيس زكي ، ولكن الحدث هنا يمثل منذ اللحظات الأولى ، رؤية العمل الفني الرمزية كلها . والمساحة النصية التي تشغلها هذه الرؤية المنبثقة من الداخل ، ليست هي الترابط السببي ، حيث الفعل العضوي المتبادل سلباً وإيجابا هو العنصر المهيمن ، وليست هي التصوير الوصفي الذي غالبا ما يتم تكوين العلاقات القائمة فيه بين الشخصية وبين الحدث عن طريق وساطة قد تكون هي بروز شخصية الراوي، وقد تكون هي بروز الخلفية المكانية ذات الكيان المرئي المجسم ، المحدد الملامح والصفات ، وإنما هي وعي الشخصية الذهني والشعوري واللاشعوري ، في لحظة أو لحظات مشعة تتداخل عندها مستويات عديدة من الأبعاد الزمانية والمكانية والوظيفية التي تتآلف كلها حول وضع

---

(١) اللص والكلاب ص ٧ ـ ٢٠/ الطريق ص ٥ ـ ١٧/ الشحاذ ص ٥ ـ ١٤/ ثرثرة فوق النيل ص ٥ ـ ١١/ ١٢ ـ ١٩.

الشخصية في سياق الضياع المعنوي ، باعتباره هو الحدث الرئيسي الذي يلتئم كل شخصيات نجيب محفوظ الرئيسية في هذه النماذج الروائية التركيبية الرمزية .

فعن طريق التركيب اللغوي «المكثف» و « المكثف » في نفس الوقت يقيم نجيب محفوظ علاقة حميمة يتم فيها نوع من التداخل والاتحاد بين الأطراف الثلاثة التي تؤلف عملية الخطاب الأدبي وهي : « المرسل » (Le Destinateur) « والمرسل إليه » (Le Destinataire) و « الرسالة » (Le Message) ولتوضيح ذلك يمكن القول بأن « المرسل » أو مجال انبثاق الحدث الروائي في هذه النماذج الأربعة ، إنما هو كل الشخصيات الرئيسية هنا ، باعتبارها وعيا ذاتيا ، عاما وخاصا في نفس الوقت ، متدفقا ومشحونا إلى حد يبدو فيه هذا الوعي شبيها بالفيض الذهني والشعوري واللاشعوري[1]، وذلك واضح بصفة خاصة في رواية « اللص والكلاب »[2]. وبدرجة أقل تكثيفا وتصعيد التوتر الحدث الدرامي في رواية « الطريق »[3] ورواية « الشحاذ »[4]. هذا الاحساس يكاد ينعدم إذ يأخذ شكلا قارا ساكنا ، استوائيا على امتداد الأربعة عشر مشهدا في رواية « ثرثرة فوق النيل »[5] ـ وذلك لتميز هذه الرواية بنسق أسلوبي فريد ،

---

(١) د. محمود الربيعي ، قراءة الرواية ص ١٥ ـ ٣٣.

(٢) رواية اللص والكلاب ص ٧ ـ ٢٠/ ٢٢ ـ ٣٢/ ٤٧ ـ ٤٨/ ٥٧ ـ ٦٢/ ٧٥ ـ ٧٩/ ١٦٠ ـ ١٧٤.

(٣) نجيب محفوظ ، الطريق ص ٥ ـ ١٧/ ٢٢ ـ ٣٠/ ٤٣ ـ ٥٠/ ٥١ ـ ٦٣/ ٧٠ ـ ٧٨/ ٩٤ ـ ١٠٥/ ١٥٦ ـ ١٧٠.

(٤) نجيب محفوظ ، الشحاذ ص ٥ ـ ٢١/ ٢٤ ـ ٣١/ ٤٠ ـ ٤٨/ ٥٤ ـ ٦٢/ ١٠٤ ـ ١١١/ ١٤٥ ـ ١٥٩.

(٥) نجيب محفوظ ، ثرثرة فوق النيل ص ٥ ـ ٣٢/ ٤٥ ـ ٦٥/ ٨٢ ـ ٩٠/ ١٠٧ ـ ١٢٦/ ١٤٤ ـ ١٥٠.

خصت به دون غيرها من النماذج الروائية الأخرى ، وهو نسق « المناجاة الوصفية الصامتة » - إذا صح هذا الاستعمال - وذلك متمثل بصفة أساسية في إدراك العالم عن طريق شخصيـة « أنيس زكي » إدراكا فـراغيا وهميـا ، فقدت فيه الحياة الاحساس بوظيفة الحركة والتغير ، واستحالت إلى هيكـل عـظمي محنط ، من أخص خصائصـه الثبات والقـدم والفـراغ والسكـون واللامعنى في الزمان والمكان والفعل .

إن « فـالمرسـل » هو كـل هذه الشخصيـات الرئيسيـة ، باعتبـارها تـركيبا ذهنيـا وشعوريـا ولا شعوريـا ، يختفي فيه المثـول المباشـر لشخصية الراوي التي هي «المرسل» الحقيقي في نهاية الأمر: وذلك لأنه إذا كانت الشخصية الروائية عموما، مجرد كائن ورقي ، فإنها هنا تبدو مجرد شكل مناسب يتم بواسطته تركيب الفنان وإخراجه لرؤ يته الفنية، وهذا ما يؤدي إلى أن المقصود « بالـرسالـة » في « اللص والكلاب » ليس هـو « لصوصيـة سعيد مهـران » في الماضي البعيـد ، الذي يمثـل ما قبـل بدايـة الحدث الـروائي نصبا ، كما أنـه ليس فعل الخيـانة التي نفـذت فيه من الخلف ، في سيـاق نفس هـذا البعد الـزمني . وليس هو رد الفعـل العكسي لشخصية سعيـد مهـران ، ممثـلا في الانتقـام من الأطـراف أو « الكـلاب » الـذين انتهكـوا عـرضـه ومـالـه وبنـوتـه ومعتقـدة ، ممثلين في « عليش سـدرة من جهـة » و « رؤ وف علوان » من جهة ثانية . وليس هو أيضا نهاية سعيـد مهران[1] باعتباره لصا خطيرا يثير الذعر والرعب ، على أيدي « الكلاب الحقيقيين » الذين يمثلون رؤ ية الفاعل الحقيقي . وإنما المقصود بالرسالة هـو « الرؤ يـة الفنيـة والفكـريـة » المختفيـة وراء مختلف التحـولات الحدثيـة التي تؤلف بانضمامها إلى بعضها بعضا ، صورة شخصية سعيد مهران باعتبارها رمـزا لـلإنسان الـذي يدعي أنـه يقيم مبدأ القصـاص لمعنى العدالـة الإنسـانيـة

(١) اللص والكلاب ص ١٦٦ - ١٧٤ .

الضائعة ، كما سنرى أثناء تحليلنا بعض النصوص من هذا النموذج .

وهذا المثال ينطبق على معنى « الرسالة الأدبية » في النماذج الروائية الأخرى ، أعني رواية « الشحاذ » ورواية « الطريق » ورواية « ثرثرة فوق النيل » فهي جميعا تؤلف في نهاية الأمر « رؤ ية شاملة » للإنسان الذي فقد القدرة على العطاء والخلق ، وفقد القدرة على التكيف مع انسياب حركة الزمن ، نتيجة لفقدان التوازن مع ما يجب أن يكون .

أما الطرف الثالث وهو « المرسل إليه» فإننا نعني به الشخصية الاعتبارية المفترضة التي يتجه إلى مخاطبتها « المرسل » عن طريق « رسالته » وهي عند نجيب محفوظ في هذه النماذج ، شخصية « القارىء المطلق » باعتباره « الإنسانية كلها » . وذلك لأن نوع « الرسالة » التي تمثل الرؤ ية الفنية والفكرية للفنان تبدو من العمق والشمول والتجريد ، بحيث يكون تفسيرها ـ في ضوء ملابسات الواقع الخارجية الخاصة بالكيان المصري المحلي منفصلا عن صورة الإنسان العالمي ضربا من التعسف .

ومن استقراء هذه النماذج الأربعة ، مشهدا مشهدا[1]، أمكن استنتاج طبيعة النظام السببي في هذه الروايات ، ومع أننا قد أشرنا إلى ذلك سابقا فإن توضيحه بشيء من التفصيل أمر مطلوب .

وأول ما يمكن تقريره في هذا السياق أن انبثاق رؤ ية الحدث الروائي ـ وليس الحدث الخارجي المقدم ـ داخل هذه الشخصيات ، على أساس أن معطيات الذهن والشعور واللاشعور هي المصادر المهيمنة والعناصر المؤثرة في التركيب الفني لهذه الشخصيات ، يجعل من كل هذه النماذج أعمالا روائية تركيبية متخففة إلى أقصى الحدود من « نظام السببية

(١) انظر التحديدات المصدرية السابقة في الهامش .

الحدثية» التي يطغى الاحساس بها في أعمال نجيب محفوظ الروائية السابقة على هذه النماذج . ومتخففة من وقائعية المجال المكاني ، الذي يبدو في هذه النماذج وقد أعيد تركيبه كامتداد لمجرى وعي الشخصيات الرئيسية ، التي تخففت أيضا من الاحساس بوقائعية الزمن وأحادية بعده، إذ يمثل التداخل الزمني في أبعاده المختلفة عنصرا أساسيا في بنائها الروائي .

وفي الوقت الذي يتم بناء نجيب محفوظ لهذه الشخصيات الرئيسية ، خارج نظام « سببية الحدث » ووقائعية المكان والزمان ينتظم عالمها الروائي نظام سببي آخر أطلق عليه الناقد الفرنسي « تزفتان تودوروف » اسم نظام السببية الفلسفية » ويحدد هذا الناقد الفرنسي هذا النظام السببي على النحو التالي : « . . . لا يعني هذا المصطلح الا أن هناك طرازا آخر حيث علاقة الوحدات لا تقوم على مستوى الأحداث أو بواسطة الطبائع ، لكن على مستوى الأحداث باعتبارها رموزا لبعض الأفكار أو المقابض التي تشكلها على المستوى النظري »[1].

وربما كنا أقرب إلى الصواب حين نقول أن نجيب محفوظ لم يلغ في حقيقة الأمر النظامين السببين التقليديين « سببية الحدث » و« السببية السيكولوجية »، لقدر ما تجاوزهما إلى ما وراء « المستوى الأول للقص»[2]، وذلك بواسطة قدرته الفائقة على استخدام اللغة استخداما دراميا مكثفا ، يركز فيه كل شيء في مجرى وعي ولاعي الشخصيات الرئيسية ، على نحو يفقد فيه التسلسل الروائي للحدث أهميته ، ليأخذ وضعا آخر هو التسلسل الداخلي لمعطيات الذهن والشعور واللاشعور ، وهي في حالة عمل دينامي مستمر .

---

(١) T. Todorov, qu'est-ce que le structuralisme, p.125- 128.

(٢) G. Genette, Figures III, p.90- 91.

ولعل الوجه المناسب الذي تبدو فيه شخصيات نجيب محفوظ الرئيسية هنا ، خاضعة لنظام السببية الفلسفية ، يتمثل في أن الرؤية الحيوية لتيار الذهن والشعور ، وهو في حالة عمل يشيع فيها الاحساس بطابع الكليات المجردة التي يطرق من خلالها الفنان علاقة الإنسان بالحياة الروحية جنبا إلى جنب مع علاقته بالحياة المادية . فإنسان نجيب محفوظ بهذا المعنى وكما مثلته شخصياته الرئيسية هنا إنسان شمولي عام وخاص في نفس الوقت .

وسيحاول الجزء الثاني من هذا الفصل الوقوف على نظام بناء الشخصيات وتركيبها على أساس من المفارقات الكائنة بين ما هو واقع وما ينبغي أن يكون . وذلك من خلال محاولة تطبيق التحليل اللغوي على نموذجين أساسيين هما « اللص والكلاب » و « الطريق ».

النموذج التطبيقي الأول : بناء شخصية سعيد مهران في رواية « اللص والكلاب ».

«واطمأن إلى أن تناثر القبور يحول دون رؤيته فلم يتحرك وصمم على الموت في حزم :

ـ ألا ترى أنه لا فائدة من المقاومة ؟

وشعر باقتراب الصوت عما قبل فصاح مكرها :

ـ الويل لمن يقترب . .

ـ حسن ، ماذا تنوي ؟، اختر بين الموت وبين الوقوف أمام العدالة .

فصرخ بازدراء :

ـ العدالة »[1].

حاولنا في الجزء السابق أن نرسم إطارا وصفياً عاما لمعنى البناء التركيبي ، للشخصية الرئيسية عند نجيب محفوظ . وهذه في الواقع مرحلة لا غنى عنها ، إذ لا يوجد هناك تناقض بين استخدام المنهج اللغوي القائم على تحليل نصوص بعينها بغية الكشف عن النظام الفني لها ، وبين استخدام هذا المنهج في صورته الوصفية الاستنتاجية .

وقد كانت الفكرة الأساسية في الجزء السابق ، توضيح مفهوم البناء التركيبي للشخصية الرئيسية في هذه المرحلة ، باعتبارها شخصية رئيسية مهيمنة كميا ونوعيا ، كما سبق أن حددنا ذلك .

ويبقى علينا الآن أن نحاول اختبار ما ورد في القسم السابق ، على نحو تطبيقي لنصوص معينة . ويجب أن يكون واضحا في أذهاننا منذ البداية أن البناء الروائي لهذه الشخصيات الرئيسية يبدو في نهاية الأمر ، تعبيرا تركيبيا رمزيا لرؤية نجيب محفوظ الحضارية الشاملة .

وعلى هذا الأساس فإن ما يعنينا من تحليل بعض النصوص اللغوية هو سياق المعنى الرمزي الذي يتم تركيبه في عمق هذه الشخصيات بحيث يتحول من سياقه الفكري والذهني المجرد الباهت إلى سياق قالب فني تركيبي يكسبه شمولا وعمقا دراميا . وناحية أخرى تبدو الاشارة إليها ضرورية ، وهي أن تحليل النصوص اللغوية ينبع من الاقتناع بما للغة الأدبية ـ عند الفنان الجيد ـ من قدرة على الخلق والابداع بحيث يبدو مدلولها في العمل الأدبي وكأنه رسالة للغة ثانية أرفع من لغة اللغوي[2].

---

(١) نجيب محفوظ رواية اللص والكلاب ص ١٧٤ .

(٢) R . Barthes , Poétique du récit p. 10 - 11.

ويأتي بعد ذلك السؤال الهام وهو ، كيف يتحقق البناء التركيبي للشخصية الرئيسية في رواية اللص والكلاب من واقع النصوص اللغوية ذاتها ؟ ؟ . . .

يقول نجيب محفوظ في مفتتح الرواية مصورا شخصية سعيد مهران خارجا من السجن المادي ليوضع في سجن معنوي :

« مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية ، ولكن الجو غبار خانق وحر لا يطاق . وفي انتظاره وجد بدلته الزرقاء وحذاءه المطاط ، وسواهما لم يجد في انتظاره أحد ها هي الدنيا تعود ، وها هو باب السجن الاصم يبتعد منطويا على الأسرار اليائسة هذه الطرقات المثقلة بالشمس ، وهذه السيارات المجنونة ، والعابرون الجالسون ، والبيوت والدكاكين ، ولا شفة تفتر عن ابتسامة . وهو واحد ، خسر الكثير ، حتى الأعوام الغالية خسر منها أربعة غدرا ، وسيقف عما قريب أمام الجميع متحديا . آن للغضب أن ينفجر وأن يحرق ، وللخونة أن ييأسوا حتى الموت ، وللخيانة أن تكفر عن سحنتها الشائهة . نبوية عليش ، كيف انقلب الاسمان اسما واحدا ؟ ، أنتما تعملان لهذا اليوم ألف حساب ، وقديما ظننتما أن باب السجن لن ينفتح ، ولعلكما تترقبان في حذر ، ولن أقع في الفخ ، ولكني سأنقض في الوقت المناسب كالقدر . وسناء إذا خطرت في النفس إنجاب عنها الحر والغبار والبغضاء والكدر . وسطع الحنان فيها كالنقاء غب المطر . ماذا تعرف الصغيرة عن أبيها ؟ . . لا شيء ، كالطريق والمارة والجو المنصهر . طوال أربعة أعوام لم تغب عن باله ، وتدرجت في النمو وهي صورة غامضة ، فهل يسمح الحظ بمكان طيب يصلح لتبادل الحب ، ينعم في ظله بالسرور المظفر ، والخيانة ذكرى كريهة بائدة ؟ . استعن بكل ما أوتيت من دهاء ، ولتكن ضربتك قوية كصبرك الطويل وراء الجدران ، جاءكم من يغوص في الماء كما السمكة ويطير في الهواء كالصقر ويتسلق

الجدران كالفأر وينفذ من الأبواب كالرصـاص . ترى بـأي وجه يلقـاك ؟ كيف تتـلاقى العينـان ؟، أنسيت يـا عليش كيف كنت تتمسـح في سـاقي كالكلب ؟ ، ألم أعلمك الوقوف على قدمين ؟ ومن الذي جعـل من جامـع الاعقـاب رجلا ؟، ولم تنس وحـدك يا عليش ولكنهـا نسيت أيضا ، تلك المرأة النابتة في طينة نتنة اسمها الخيانة . ومن خلال هذا الكـدر المنتشر لا يبسم الا وجهـك يا سنـاء ، وعما قـريب سأخبـرمدى حـظي من لقياك ، عندما أقطع هذا الشـارع ذا البواكي العـابسة ، طـريق الملاهي البـائدة ، الصاعد إلى غير رفعة ، أشهد أني أكرهـك . الخمارات أغلقت أبـوابها ولم يبق الا الحواري التي تحاك فيها المؤمرات ، والقـدم تعبر من آن لآن نقـرة مستقرة في الطوار كـالمكيدة ، وضجيـج عجلات التـرام يكركـر كالسب ، ونداءات شتى تختلط كأنما تنبعث من نفايات الخضر ، أشهد أني أكرهك . ونـوافذ البيـوت المغريـة حتى وهي خاليـة ، والجدران المتجهمـة المقشفة : وهذه العطفة الغربيـة عطفـة الصيرفي ، الـذكرى المـظلمة ، حيث سـرق السارق ، وفي غمضة عين انطوى ، الويل للخونة . في هذه العطفـة ذاتها زحف الحصـار كالثعبـان ليطوق الغـافل ، وقبـل ذلك بعـام خرجت من العطفة ذاتها تحمل دقيق العيد والأخرى تتقدمك حاملة سناء في قمـاطها ، تلك الأيام الرائعة التي لا يدري أحد مدى صدقها ، فانطبعت آثـار العيد والحب والأبـوة والجريمـة فوق أديم واحـد . وتـراءت الجـوامع الشـاهقة ، وطـارت رأس القلعة في السـماء الصافيـة ، وانساب الـطريق في الميدان ، وتجلـت خضـرة البستان تحت الأشعـة الحاميـة ، وهبت نسمة جـافـة رغم القيظ منعشة ، على ميدان القلعة بكل ذكرياته المحرقة ».[1]

يمكننا منذ البداية أن نحدد طبيعة لغـة هذا النص بـأنها تأخـذ شكل المشهد الدرامي المركز الذي يتداخل فيه الحس والذهن والشعور ويتداخل

---

(١) رواية « اللص والكلاب » ص ٧ ـ ٩

فيه الحاضر بالماضي للبعيد حينا والقريب حينا آخر ثم يتحول هذا الماضي المسترجع إلى مجال قصد للشخصية في المستقبل ، وهي في حالة فوران ـ شعوري وتحفز ذهني وفعلي كما يعاد أيضا تركيب وإخراج المجال المكاني باعتباره جزءا لا يتجزأ من ذات الشخصية نفسها .

والوظيفة الأساسية لهذا البناء اللغوي التركيبي الدرامي تتمثل في إعادة وإخراج البعد الذهني والحسي والشعوري لشخصية سعيد مهران « مشبعا » برؤية الحدث الرئيسي التي تمثل البناء الدرآمي لشخصية سعيد مهران ، على امتداد المساحة النصية للرواية كلها ، وأعني بذلك « رؤية الخيانة » .

ولعله من المفيد ـ ونحن نتحدث عن لغة هذا النص باعتبارها مشهدا شعوريا لرؤية الخيانة وهي تعمل في الداخل ـ أن نوضح بعض الشيء معنى « المشهد » في سياق القالب الروائي الذي يقوم على ارتياد العالم الداخلي للشخصية . « يقع المشهد في فترات زمنية كثيفة مشحونة »[١]، وهو في كلمات ـ بيرسي لبوك ـ « يعطي للقارىء إحساسا بالمشاركة الحادة في الفعل إذ يسمع عنه معاصرا وقوعه كما يقع بالضبط ، وفي نفس لحظة وقوعه ، لا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت الراوي في قوله . . ولذلك يستخدم المشهد للحظات المشحونة . . . ويتميز المشهد بنمط التزامنية حيث ترى الشخصيات وهي تتحرك وتتكلم وتتصارع وتفكر وتحلم »[٢].

إن هذا التحديد لطبيعة المشهد ووظيفته ، يبدو مثالا حيا لبنية النص السابق وربما لبنية الرواية كلها ، ولعل ممن تنبه إلى ذلك ، الناقد

---

(١) سيزا أحمد قاسم، ثلاثية نجيب محفوظ ـ دراسة مقارنة، كلية آداب القاهرة ١٩٧٨ ص ٩٦.

(٢) نفس المرجع المذكور ص ٩٧.

الفرنسي « أندريه مايكل » في سياق حديثه عن البناء الروائي ، الزمني خاصة في رواية « اللص والكلاب » إذ يقول : « . . . ويأتي الحديث الذي يكون عقدة الرواية . . . والزمن كذلك محصور حول عدد من المشاهد الرئيسية التي يبدو وكأنها مستلهمة عن قرب ، من طريقة التجزيء في الفن السينمائي » « واللقطات » السينمائية المتتالية »[1].

إن العصب الرئيسي الذي يملأ المساحة النصية في هذا المشهد من ناحية كما يملأ المساحة النصية للرواية كلها من ناحية ثانية هو رؤية الخيانة ، وتركيز الاحساس الدرامي بها داخل مجرى وعي شخصية سعيد مهران لحظة خروجه من السجن المادي ليدخل في نفس اللحظة سجنا معنويا يمثل بداية الحدث الروائي ونهايته في آن معا .

ويمكننا أن نقترب من رؤية النص ، رؤية داخلية تحليلية بعد أن رأيناه من الخارج رؤية كلية وصفية ، وذلك بتقسيمه إلى مقطوعات :

المقطوعة الأولى : وهي تتمثل في لحظة خروج سعيد مهران من السجن المادي والايحاء بإمكانية دخوله السجن المعنوي في نفس الوقت ، وهي تبدأ من « مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية . . . . إلى : ولا شفة تفتر عن ابتسامة ». ذلك أن الحرية التي تنفسها سعيد مهران على لسان الراوي في الجملة الأولى التي تمثل الحاضر : « مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية » لا تلبث أن تستتبع باستدراك مكاني في الجملة الثانية : « ولكن الجو غبار خانق وحر لا يطاق ». وهذا التركيب القائم أساسا على التقابل يوحي بإمكانية اقبال سعيد مهران على سجن معنوي آخر يبدو فيه من منظور الفنان ومن خلال الجمل العشر التي تؤلف هذا المقطع ، « مفعولا به »

---

(١) أندريه مايكل، الفن الروائي عند نجيب محفوظ (مجلة الثقافة المصرية عدد ٥٨ يوليو ١٩٧٨ ص ٢٨ ترجمة أحمد درويش).

يسلمه فاعل غير مرئي من السجن المادي ـ وهو مجرد وسيلة وهمية فيما يبدو ـ إلى فاعل آخر من جنس الفاعل الأول .

والاحساس بشخصية سعيد مهران في سياق هذا المعنى يتم في هذا المقطع المركب من عدة لقطات ، عن طريق التركيب المكاني أكثر من أي عنصر روائي آخر ، وبمعنى آخر فإن هناك نوع ، من « المونتاج المكاني » للحالة الشعورية والذهنية لحاضر شخصية سعيد مهران . وذلك لأن الاحساس بتنفس سعيد مهران للحرية خارج اسوار السجن المادي ينقطع ، بل وينتفي ضمنيا من خلال أداة الاستدراك « ولكن » ومن خلال الطريقة المعجمية التي تجلى بها المجال المكاني باعتباره إخراج درامي لداخل هذه الشخصية . والوحدات المعجمية الأساسية لهذا المونتاج المكاني تتمثل في : « الغبار ـ الاختناق ـ الوحدة ـ الثقل ـ الجنون ـ الجفول والجفاف ـ والصمت » .

وهذه الوحدات تكون صيغة معبرة عن مشاعر الشخصية من خلال أشياء مكانية خارجية .

المقطوعة الثانية : إذا اعتبرنا المقطع الأول من هذا المشهد بمثابة الديكور الحسي والشعوري لمشاعر الشخصية وهي تحتدم وتضطرب ، فإن المقطع الثاني من : « هو واحد خسر الكثير إلى .. سأنقض في الوقت المناسب كالقدر » يمثل انبثاق ما وراء تلك اللقطات الديكورية وهو رؤ ية الخيانة باعتبارها مجال لوظيفة القصاص التي ما تزال هنا في مرحلة التوقع والاحتمال . وابتداء من هذا المقطع يبدأ نجيب محفوظ في تركيز ذهن وشعور شخصيته ووضعه تحت عدسة مشعة كاشفة وذلك من خلال المجال الزمني هنا مقابل المجال المكاني في المقطع الأول .

والمجال الزمني المهيمن هنا يتم الاحساس به في سياق المستقبل أكثر

من أي سياق آخر ، فباستثناء الجملة الأولى التي تبدو فيها شخصية سعيد مهران مفعولا به في الماضي البعيد الذي يقدر بأربع سنوات « وهو واحد خسر الكثير حتى الأعوام الغالية خسر منها أربعة غدرا »، يبدو التركيب اللغوي هنا أدخل في مجال ما يعرف « بالاستباق الزمني »[1] (L'anticipation) وربما أمكن القول بأن التركيب النحوي لبنية هذه المقطوعة كلها يبدو محكوما بسياق رؤ ية الخيانة المترائية في المستقبل الماثل هنا في شكل ديالوج ذهني وشعوري لشخصية سعيد مهران ، ونستطيع أن نميز أهم الجمل المركبة في سياق الاستباق الزمني فيما يلي :

١ ـ وسيقفف عما قريب أمام الجميع متحديا .

٢ ـ آن للغضب أن ينفجر وأن يحرق وللخونة أن ييأسوا ، وللخيانة أن تكفر عن سحنتها الشائهة .

٣ ـ أنتما تعملان لهذا اليوم ألف حساب .

٤ ـ ولعلكما تترقبان في حذر .

٥ ـ ولن أقع في الفخ .

٦ ـ ولكني سأنقض في الوقت المناسب كالقدر .

والوحدات المعجمية الأساسية التي تمثل البعد الوظيفي لشخصية سعيد مهران في المستقبل هي : (الغضب ـ التحدي ـ الانفجار ـ الاحتراق ـ اليأس ـ الإنقضاض ـ التكفير)وهي كلها مركبة نحويا في سياق التصور . وذلك بواسطة عدة قرائن تركيبية أخذت المقطوعة كلها من خلالها هوية المستقبل وتتمثل هذه القرائن في حرف « السين » « وسيقف » « وسأنقض » وفي حرف « أن » التي تمارس من خلالها مختلف أفعال

(١) G. Genette, Figures III, p.106.

المضارعة وظيفة حدوثها في المستقبل المنظور في سياق التحـدي والغضب : « أن ينفجـر » « أن يحرق »، « أن ييـأسوا » « أن تكفـر » كما تتمثـل هذه القـرائن المحددة للمجـال الـزمني بـاعتبـاره المستقبـل ، في بعض الأدوات الأخرى كالترجي في : « لعلكما » والنفي في « ولن أقع » والاستدراك في : « ولكني سأنقض ».

المقطوعة الثالثة : وهي تبدأ من « وسناء إذا خطرت في النفس . . . إلى : ينعم في ظله بالسرور المظفر ».

إن كل المقاطع التي تشكل هذا المشهد تتمثل في كونها جميعا تسلسل ذهني وحسي لرؤ ية الخيانة وهي تعمل داخل مجرى وعي الشخصية ، التي يبدو كيانها الـداخلي في حـالة غليـان محموم ، كـما يبدو كيـانها الخارجي ، ـ صورة من هذا الداخل المحتدم ، ولكن وسط هذا الهجير اللافح ووسط الاحساس بجفول العالم وجفافه ، تنبثق رؤ ية « سناء » في المقطوعة الثالثـة باعتبارها الامل الواعد الذي بواسطة مثوله ، لا يزال هناك معنى ما ، يخلعه ذهن وشعور سعيد مهران على العالم .

وعـلى الرغم من أن النـظام الاسلوبي المميـز عنـد نجيب محفـوظ في بنائه لشخصية سعيد مهران هو اسلوب (التداخل) بـين معطيـات الذهن والشعور من جهة وبـين المجال المكـاني والمجال الـزمني من جهة أخـرى ، فـإن نظام التقـابل العكسي « بمعنى التضـاد » هو أبـرز ما يتجـلى بـه ذهن وشعور شخصية سعيد مهران في سيـاق مثول رؤ يـة « سناء ». ولعـل أبرز مستوى يتجلى فيه البناء اللغوي التركيبي للشخصية وفقا لمفهوم « التقابل » هو ما يتصل برؤ ية شخصية سعيـد مهران ذاتهـا ـ أعني رؤ يته الـداخلية ـ فصورة شخصية سعيد مهران النصية في مختلف اللقطات التي تملؤها رؤ ية الخيانة ، تبدو شبيهة بـالكائن الاسـطوري الخارق الـذي يريـد أن يقوض أركان العالم . وبإمكاننـا في هذا السيـاق حصر البنيـة المعجمية التي ركبت

منها شخصيته على هذا النحو فيما يلي : (الغبار ـ الحر ـ الاختناق ـ الثقل ـ الجنـون ـ الجفـول ـ التحـدي ـ الغضـب ـ الانفـجـار ـ الاحتـراق ـ الانقضاض ـ الدهاء ـ الغوص ـ الطيران التسلق ـ النفاذ) كما يمكن حصر أهم الوحدات المعجمية التي مجالها فعل الخيانة وفاعلها في نفس الوقت : (الخونة ـ الموت ـ الخيانـة ـ التكفير ـ السحنـة الشائهة ـ الترقب ـ الحذر ـ اليأس ـ الذكرى الكريهة). بينما تبـدو صورتـه في المقطع الثـالث معاكسـة تمـاما لـما تجلت به خـلال كل المقـاطع الأخـرى ويمكن التعبير عنها ، بأنها صورة « وديعة » «آملة» « آمنة » « ندية » ونستطيع تمثل ذلك ببساطـة من خلال الوحدات المعجمية المقترنة بمجال رؤية « سنـاء » وهي : (السناء ـ الانجيـاب ـ السطوع ـ الحنـان ـ النقاء ـ المـطر ـ الطيبـة ـ الحب ـ النعيم ـ الظل ـ السرور ـ الظفر).

وفي أبسط الأحوال ، تبدو شخصية « سناء » رمزاً للضياء والنـور ، كما يبدو ذلـك من خلال اسمهـا في حد ذاتـه ، كما تبـدو ـ نتيجة لـذلك ـ مجـالاً مشعـاً لإعـطاء الاحسـاس بـالـدفء الـذهني والشعـوري ولإعـطاء الاحسـاس بـالبـراءة والصفـاء ولإعـطاء الاحسـاس بـالخصب والنماء والاستمرار .

وإذا اعتبـرنـا أن معنى الـطفـولـة رمـز لتجـدد عـطاء الحيـاة ورمـز لاستمـرارها ورمـز لخصبها الـروحي ، فـإن الصـورة اللغـويـة لشخصيـة « سناء » هنا تـركز اتحـاد الشعور الإنسـاني ممثلاً في تلك العـلاقة الـروحية المقدسة التي يحملهـا كل كـائن إنساني بـين جنبيه ، وهي عـلاقة « الابـوة والبنوة » التي يستمد منهـا هذا الكـائن الاحساس بحب الحيـاة ، باعتبـاره السبيـل الوحيـد الـذي . . يجعـل منهـا شيئـاً ذا معنى . ومثـول شخصيـة « سنـاء » باعتبـارها رمـزاً لمعنى العدالـة الإنسـانيـة التي سلبت من سعيـد مهران ، يقوم على « تحويـل » البعد الـداخلي لشخصيـة سعيد مهـران من

الاحساس بجفول العالم وجفافه واختناقه مما يصوره وهو يتحفز ويتوعد ويتحين الوقت المناسب للانقضاض على غرمائه ، إلى الاحساس بمعنى الرحابة والأرتياح الذهني والنفسي والشعوري الدافىء والاحساس بمعنى النور والاشراق والاحساس بمعنى الاخضرار والسكينة والأمل الواعد .

المقطوعة الرابعة : « والخيانة ذكرى كريهة .... إلى ... تلك المرأة النابتة في طينة نتنه اسمها الخيانة » .

ويمكن أن تقسم المقطوعة إلى متتاليتين صغيرتين . تبعاً لنظام التركيب اللغوي ، أولا هما : تلك المتتالية التي تمثل الصورة الخارجية لشخصية سعيد مهران كما يراها الفنان التي ستمثل في نفس الوقت العالم الداخلي لهذه الشخصية ، وهي في حالة غليان ذهني وشعوري مستمر . وهي تبدأ باستتباع ـ تقريري يحول مركز ذهن وشعور سعيد من سياق ذلك الشعاع الوحيد الذي يلوح من آن لآخر داخل مجرى شعوره المحتدم ، إلى السياق الذي تمثل فيه رؤية الخيانة من جديد باعتبارها الجرح الغائر الدفين في أعماق هذه الشخصية « والخيانة ذكرى كريهة » ثم تتحول رؤية الخيانة ، بعد أن أصبحت مركزاً الذهن سعيد وشعوره ، من سياق التقرير ، وذلك من خلال سلسلة الجمل المتدافعة فيما بينها من « استعن بما أوتيت من قوة .... إلى .... وينفذ من الأبواب كالرصاص » ، إلى السياق الذي يبرز فيه البعد الوظيفي لشخصية سعيد مهران إزاء المصادر التي مارست ضده فعل الخيانة . وأعني بذلك وظيفة القصاص « المستبقة » هنا من خلال معطيات الذهن والشعور وليس من خلال الفعل العضوي المادي ، كما قد يفهم ، وهذا السياق يتم الاحساس به من خلال ـ مستويين من الحوار النفسي ، أحدهما هو المستوى الذي تخاطب فيه الشخصية ذاتها ، تحفزاً واستعداداً لضرب رؤوس الخيانة وذلك في الجملتين التاليتين ، حيث تجمع الشخصية بين

ضمير « المخاطب » و « المخاطب » في نفس الوقت وهما : « استعن بكل ما أوتيت من دهاء ، ولتكن ضربتك قوية كصبرك الطويل وراء الجدران » .

والمستوى الثاني من هذا الحوار النفسي ، هو ذلك الذي تبدو فيه الشخصية وقد أخذت وضع قوة خارقة ، تتوعد وتنذر بدمار ذلك العالم الذي اعتدى على إنسانية سعيد مهران ، واستلب منه ـ بحجة كونه لصاً مطارداً ـ عرضه وماله وبنونه ، « جاءكم من يغوص في الماء كالسمكة ، ويطير في الهواء كالصقر ، ويتسلق الجدران كالفأر ، وينفذ من الابواب كالرصاص » .

وتتمثل العلاقة الأساسية القائمة بين هذين المستويين من الحوار الداخلي الصامت في « استباق الفنان » للبعد الوظيفي لشخصية سعيد مهران ، باعتباره وظيفة القصاص لمعنى العدالة الانسانية الضائعة ، التي سيتولى سعيد مهران بالفعل تنفيذها .

والمتتالية الثانية من هذه المقطوعة ، هي تلك التي تجمع بين « استباق » ذهن سعيد مهران و « استرجاعه » في نفس الوقت ، لرؤية الفاعل المرئي ـ وهو صورة لفاعل آخر غير مرئي ـ الذي نفذ فيه فعل الخيانة . وإذا كان الاحساس السائد ، معجمياً وإيقاعياً وتركيبياً في المتتالية الأولى هو تشكيل البعد الوظيفي لشخصية سعيد مهران ، كما يتوقع له في المستقبل تحت ضغط رؤية الخيانة وتمزق الحاضر ، فإن هذه المتتالية تعين وتحدد سياق المعنى بوظيفة الانقضاض والثأر المسندة لشخصية سعيد مهران في المتتالية الأولى . وذلك من خلال البناء الدرامي الساخر المتسائل في المستقبل : « ترى بأي وجه يلقاه ؟ كيف تتلاقى العينان ؟ »)والبناء الساخر المتسائل أيضاً في الماضي : « أنسيت يا عليش كيف كنت تتمسح

في ساقي كالكلب ؟ ألم اعلمك الوقوف على قدمين ؟ ومن الذي جعل من جامع الاعقاب رجلًا ؟ ولم تنس وحدك يا عليش ولكنها نسيت أيضاً تلك المرأة النابتة في طينة نتنة اسمها الخيانة » .

والوظيفة الاساسية التي تؤديها هذه الجمل المتسائلة على هذا النحو في المستقبل وفي الماضي ، تتمثل من ناحية في تبرير الصورة السابقة التي ركبت لشخصية سعيد مهران وهو يتحفز عن طريق الاستباق الذهني لممارسة وظيفة القصاص ممن طعنوه في كرامته ، باعتبارهم رمزاً لشيء آخر يشملهم « هم » أيضاً ، وهو معنى العدالة الانسانية الضائعة . كما سيتضح ذلك . ومن ناحية أخرى تؤدي هذه المقطوعة الحوارية المتسائلة الساخرة ، وظيفة مفارقة ، تخدم سياق وظيفة تبرير البعد الوظيفي الذي يمثل لسان حال شخصية سعيد مهران وهذه الوظيفة المفارقة ، تتمثل في أن تكون الخيانة التي يعاني سعيد مهران عذابها ، صادرة ممن كان سعيد في الماضي بالنسبة إليهم سيداً ، وكانوا هم بالنسبة إليه مجرد اتباع . فشخصية عليش سدرة الطرف المباشر في فعل الخيانة ترى وتخاطب من فوق حيث موقع شخصية سعيد مهران .

ونحن هنا إزاء « صورة كليشيهية » تركب لشخصية عليش سدره ، من خلال زاوية نظر سعيد مهران إليها ، ويمكن تقدير لسان حال شخصية سعيد مهران إزاء هذه « الصورة الكليشيهية » من خلال قول القائل : ـ

« أعلمه الرماية كل يوم   فلما اشتد ساعده رماني

المقطوعة الرابعة : (مونتاج مكاني لرؤية الخيانة داخل مجرى وعي شخصية سعيد مهران) . « ومن خلال هذا الكدر . . . إلى . . . وفي غمضة عين انطوى ، الويل للخونة » .

إذا كان العصب الرئيسي للحدث الروائي ، هو « رؤية الخيانة »

يبـدو في المقاطـع السابقـة ـ عدا المقـطع الافتتاحي الأول ـ أدخـل في مجال « الاسـتـرجاع الـزمني » من جهة وفي مجـال « الاستياق الـزمني » من جهـة ثانية ، بحث يبدو حاضراً لشخصية موضوعاً للتلاشي والتبدد ، فإن نفس هذه الرؤية يعاد تركيبها وإخراجها في هـذه المقطوعـة وهي في حالـة عمل درامي مكثف يبدو فيه المجال المكاني ، معادلاً حسياً وذهنياً وشعوريـاً ، لو عـين شخصية سعيـد مهران وهـو يعاني هـذه المرة مـرارة الخيانـة ويتجـرع غصتها ، مقترنة بمن كان في الماضي البعيد ، أقرب الناس إليه ، وأشدهم الآن بعداً عنه وإمعاناً في طعنه . فالمجـال المكاني هنـا يبدو بمثـابة المـونتاج المركب لرؤية الخيانة داخل مجرى شعور وذهن الشخصية . ولكن بقدر ما يبدو المجال المكاني هنا بأسمائـه وبصفاتـه وبوظـائفه ، معـادلاً فنياً لـرؤية الخيانة ، مقترنة بزوجة سعيد مهران ، بقدر ما يبـدو كذلـك ، كائنـاً حياً شاخصاً ، يؤدي وظيفة الشاهد العيان على مأساة سعيد مهران وهو يتلوى من طعنات ذلك الجرح الغائر ويتجلى هذا على نحو درامي من خلال تلك المجموعة الصوتية النابعة من شخصيـة سعيد مهـران مباشـرة فيما بـين كل مجموعة مكانية وأخرى ، « أشهد أني أكـرهك » في نهايـة المجموعـة الأولى « عندما أقطع . . . إلى . . الصاعد إلى غير رقعة » و « أشهد أني أكرهك » في نهاية المجموعة الثانية « الخمارات أغلقت . . . إلى . . كـأنما تنبعث من نفايات الخضر » و « الويل للخونة » في نهاية المجمـوعة الثـالثة : « ونـوافذ البيوت . . إلى . . وفي غمضة عين انطوى » .

المقطوعة الخامسة : وفي سيـاق هذا البنـاء الدرامي المـركب لرؤيـة الخيانة داخل مجرى الذهن والشعور ، تأتي المقطوعة الخامسـة من « في هذه العـطفة ذاتهـا . . إلى . . وهبت نسمة جـافة رغم القيظ منعشـة ، ميدان القلعة بكل ـ ذكرياته المحرقة » كاستمرار درامي لنفس هذا الحـدث ولكن على نحو يبدو فيه التركيب اللغوي الدرامي المكثف لمجرى وعي الشخصية

أقرب إلى التداعي في الماضي البعيد : في هذه العطفة ذاتها زحف الحصار ليطوق الغافل » والماضي الأبعد الذي يعيد إلى الذهن فترة التئام شمل شخصية سعيد قبل أن يزج به في السجن المادي والسجن المعنوي الذي يملأ الأفق بعد أن بدا وكأنه خارج اسوار السجن الحقيقي : « وقبل ذلك بعام خرجت من العطفة ذاتها تحمل دقيق العيد والأخرى تتقدمك حاملة « سناء » في قماطها تلك الأيام الرائعة لا يدري أحد مدى صدقها » .

ولكن نجيب محفوظ الذي يتقن فن التركيب والاخراج الذهني والشعوري ، على مستويات مختلفة ، لا يلبث أن يحول مجرى وعي الشخصية من الماضي المسترجع بمستوييه، ليركز في الحاضر وقد تداخلت فيه كل العناصر الدرامية المفارقة من هذا الماضي في جملة واحدة تختزل الموقف كله : « فانطبعت آثار العيد والحب والأبوة والجريمة فوق أديم واحد » . وتحت تأثير هذا التكثيف الذهني لعدة معطيات متناقضة تأخذ كلها حال الآن ، تتولد الصورة المكانية الحيوية المركبة كمعادل درامي لشخصية سعيد مهران ، وقد وصل مجرى وعيه الذهني والشعوري مرحلة حاسمة ، يبدو فيها كل شيء قد فقد ثباته وصلابته وتحول إلى فضاء خانق وهجير محرق . « وتراءت الجوامع الشاهقة ، وطارت رأس القلعة في السماء الصافية ، وأنساب الطريق في الميدان ، وتجلت خضرة البستان وهبت نسمة جافة رغم القيظ منعشة . ميدان القلعة بكل ذكرياته المحرقة » وهكذا يبدو : أن الفضاء الذي بدا رحباً لعين سعيد مهران حين ترك السجن لا يبدو الآن بنفس المستوى من « الرحابة » وأن الطعنات التي تلقاها بالفعل بدأت تشكل حلقات صماء تحد في قسوة من رحابة هذا الفراغ »[1] .

ومع ذلك فلا يزال ثمة شعاع مضيء وأمل واعد ـ عند هذا الحد

---

(١) د. محمود الربيعي ـ قراءة الرواية ـ نماذج من نجيب محفوظ ص ١٨

على الأقل - يلوح ، وسط هذا العالم الدخاني لشخصية سعيد مهران ، وهذا الشعاع الوامض هو ابنته « سناء » التي استلبت منه في الماضي وأنكرته في الحاضر مما ولد فيه ذلك الاصرار على اقامة مبدأ القصاص للعدالة الانسانية الضائعة منه .

« وعندما ترامى وقع الاقدام القادمة خفق قلب سعيد خفقة موجعة وتطلع إلى الباب وهو يعض على باطن شفتيه . مسح تطلع شيق وحنان جارف جميع عواصف الحنق وظهرت البنت بعينين داهشتين بين يدي الرجل ، ظهرت بعد انتظار طال ألف سنة . وتبدت في فستان أبيض أنيق وشبشب أبيض كشف عن أصابع قدميها المخضوبتين . وتطلعت بوجه اسمر وشعر أسود مسبسب فوق الجبين فالتهمتها روحه . وجعلت تقلب عينيها في الوجوه بغرابة ، وفي وجهه خاصة باستنكار لشدة تحديقه ولشعورها بأنها تدفع نحوه ، وإذا بها تفرمل قدميها في البساط وتميل بجسمها إلى الوراء . لم ينزع منها عينيه ولكن قلبه انكسر ، انكسر حتى لم يبق فيه إلا شعور بالضياع . إنها ليست بابنته . رغم العينين اللوزيتين والوجه المستطيل والأنف الاقني الطويل . ونداء الدم والروح ما شأنه ؟ أم هو الآخر قد خان وغدر ؟ وكيف له رغم ذلك كله بمقاومة هذه الرغبة الجامحة في ضمها إلى صدره حتى الفناء ؟

وقال المخبر بضجر ودون اكتراث :

أبوك يا شاطرة !

وقال عليش بوجه لا يبين عن شيء :

- سلمى على بابا . . .

كالفأرة ! . مم تخاف ! . ألا تدري كم يحبها ! . ومد نحوها يده ولكنه بدل الكلام شرق فازدرد ريقه . وابتسم في رقة واغراء . وقالت

سناء لا . وتحركت لتتسلل راجعة لولا الرجل وراءها . وهتفت « ماما » فدفعها الرجل برقة وهو يقول :

ـ سلمي على بابا . .

وتجلت في الأعين نظرات اهتمام ، وشماته . وآمن سعيد بأن جلد السجن ليس بالقسوة التي كان يظنها . وقال متوسلاً :

ـ تعالي يا سناء . .

ولم يعد يحتمل رفضها فقام نصف قومة ومال نحوها فهتفت :

ـ لا . .

ـ أنا بابا . .

فرفعت عينيها إلى عليش سدرة مستغربة فقال سعيد بإصرار :

ـ أنا بابا ، أنا ، تعالي . .

فتأبت واشتد ميلها إلى الوراء . جذبها نحوه بشدة من القوة . صرخت . . ضمها إلى صدره فدافعته باكية . ومال نحوها ليلثم ـ رغم هزيمته ويأسه ـ فاها أو خدها ولكن شفتيه لم تلثما الا ساعدها المتحرك في عصبية غير راحمة .

ـ أنا بابا ، لا تخافي ، أنا بابا . .

وأفعمت رائحة شعرها روحه بذكرى أمها فتقبضت أساريره . وازدادت البنت مدافعة وبكاء حتى قال المخبر :

ـ على مهلك البنت لا تعرفك . .

فتركها تجري يائسا ، ثم اعتدل في جلسته وهو يقول بغضب :

ـ سوف آخذها . . »[1]

ويمكن أن يقال أن سياق المعنى الظاهري في هذا الموقف ، يتمثل في اختبار شخصية سعيد مهران كأب يحن لاسترداد بنوته التي استلبت منه ، باعتبارها رمزا معنويا كما سنرى بعد قليل : وهناك عدة جوانب تعمق الاحساس بهذا السياق منها : ـ

١ ـ إن الطريقة التي رؤيت بها لغوياً شخصية سعيد مهران من منظور الفنان في المقطع الوصفي الأول الذي يجمع بين الداخل والخارج في آن معاً : « وعندما ترامى وقع الاقدام القادمة . . . إلى . . مسح تطلع شيق وحنان جارف جميع عواصف الحنق » حيث تتحول شخصية سعيد مهران من وضع ذلك الكائن الحانق الذي تعتصره رؤية الخيانة داخلياً وخارجياً إلى كائن آخر يبدو أن الحياة قد استعادت داخله احتمال نبضها وانتظام ايقاعها في الجملة الأولى « وعندما ترامى وقع الاقدام القادمة خفق قلب سعيد خفقة موجعة وتطلع إلى الباب وهو يعض على باطن شفتيه » . . واحتمال صفائها وشفافيتها وتجددها في الجملة الثانية : « مسح تطلع شيق وحنان جارف جميع عواصف الحنق » ، ومن ابرز ما تتميز به اللغة هنا تآلف بنيتها على مستوى المعجم وعلى مستوى الايقاع وعلى مستوى التركيب الذي ينتظم المقطع كله ، حول اقامة صورة وظيفية لعاطفة الأبوة والبنوة .

٢ ـ إن الطريقة التي رؤيت بها لغوياً شخصية سناء في الجزء الثاني من هذا المقطع ، تؤكد السياق المعنوي العام ، ممثلاً في كونها « رمزاً معنوياً » مركباً لشيء آخر ، قد استلب من سعيد مهران في الماضي ، وهو الآن في سياق اختبار امكانية استرداده والاحتماء به . ذلك أنه بالاضافة إلى

---

(١) رواية اللص والكلاب ص ١٦ ـ ١٨ .

ما يعطيه هذا الاسم «سناء» من احساس بالضياء والاشراق الروحي والمعنوي ، وبالإضافة إلى ما يعطيه كونها « طفلة غـرة » من احساس بمعنى التجدد والاستمرار ، فـإن الصورة المـرئية الشفـافة التي تجلت بهـا مقترنـة بالبياض الحسي الخارجي ، والبياض الداخلي المتضمن في بـراءتها ، هـذه الصورة تبدو رمزاً حسياً لمعنى « السلام » و « الأمان » و « الوداعة » كما أنها تبـدو في نفس الـوقت مجـالاً لإعـطاء نـوع من الاحسـاس « الفـانتـازي » بإمكانية رمزية أخرى ، موجودة بقوة الايحاء وهي « رؤ ية الحنة » المستوحاة من الصفـة التي تجلت بهـا قـدمي « سنـاء » « المغضبتـين » فمن الشـائـع المتعارف عليه ـ لدى العربي عـلى الأقل ـ أن « التخضب بـالحنة » عـادة ما يكون في سياق المناسبات والمواقف التي تبعث على التجدد والاستمرار مثـل منـاسبات الـزواج والاعياد وغيـرها وإذا أخـذنـا المسـألـة ـ ولـو من بـاب الاستئنـاس على هـذا النحو ، فـإن نجيب محفـوظ يـوظف هـذا المـوروث باعتبـاره رمزاً للخصب ورمزاً لتلك اللحظات الفـريدة التي يضفي عليهـا الانسان معنى التجدد والاستمرار والعطاء ، وهذا بالاضـافة إلى أنـه يمكن أن تجرد من هذه الصـورة الموحى بهـا ، معاني أخـرى مثل : « الحنـان » و « الحنو » .

ولكن الاحسـاس بمعنى اشراق الحيـاة وخصبهـا يقف في مقـابله مـا يناقضه بل ويلغي امكانية تحققه بالنسبة لشخصيـة مهران الكـاظم لمشاعـر الغيظ والحنق . وذلـك عندمـا يقتـرن الاحسـاس بفـرحـة اللقـاء المؤمـل بالخوف والتوجع على مستوى الصورة المقامة لسعيد مهـران نفسه ، كـما أن ظهـور « سناء » وهي في حـالة انـدهاش وانـدفاع إلى الخلف ، كـل ذلك يكثف الاحساس بأن تلك الرؤ ية المضفاة على شخصيـة « سناء » والمؤملة من زاوية نظر شخصية سعيد مهـران ، تبدو في الـواقع قـد أخذت طـريق التلاشي والتبدد ، وهذا هو عـلى وجه التقـريب ما انتهى إليـه سياق هـذا الموقف الذي يتم فيه الحوار بـين سعيد مهـران وبين فـاعلي الخيـانة ـ تحت

حماية المخبر « حسب الله » ـ بالعيون وبالحركات الصامتة أكثر مما يتم بالكلام المسترسل

وابتداء من المقطع الثاني « وتطلعت بوجه اسمر إلى . . . وهتفت « ماما » فدفعها الرجل وهو يقول : ـ « سلمي على بابا » .

يبدأ البناء الدرامي القائم على مفارقة كبرى تتمثل في « تنكر البنوة للأبوة » في نسج شخصية سعيد مهران من الداخل والخارج ، على نحو يبدو فيه ، وقد وضع في ذلك السجن المعنوي الذي انتهكت فيه حياته الانسانية كزوج وكأب ، وكطالب منفذ للشعارات المترددة على لسان « مثاله » رؤوف علوان ، والمنادية بضرورة اقامة العدل الاجتماعي[1] . « وقد ألقى نجيب محفوظ وقوداً حقيقياً على هذا الداخل المحتدم » حين « جعله أكثر تمزقاً واستعداداً للتفجير السريع ، وذلك حين واجه سعيد مهران بطفلته « سناء » فالتهمتها روحه ـ على حد تعبيره ـ ولكنها انكرته ، ولاذت منه بالفرار ، بل أنها أنست إلى عليش سدره ـ غريمه الأول ـ والتمست عنده الأمن بعينيها »[2] .

والواقع أن درامية هذا الموقف لا تتمثل فقط في مجرد انكار سناء لوالدها سعيد مهران . ومن خلال فهم طبيعة بنية هذا النص الذي يجمع مستويين من الحوار ، أحدهما ناطق والثاني صامت أو « مؤجل » يمكن الوقوف على مجموعة من الوظائف تبدو شخصية سعيد مهران ، موضوعاً لها جميعاً وهي :

١ ـ وظيفة الرجاء والاستغاثة حيث حال شخصية سعيد مهران إزاء ابنته سناء .

---

(١) اللص والكلاب ص ٤٧ ـ ٤٨/ ١١١ ـ ١١٥/ ١٢١ ـ ١٢٦، ١٣٦ ـ ١٤٤ .

(٢) قراءة الرواية ص ١٦ ـ د. محمود الربيعي .

٢ ـ وظيفة « الانكار » والخوف إلى حد الذعر والفـزع ، حيث واقع حال سناء إزاء والدها سعيد مهران .

٣ ـ وظيفة الاحتماء والتعلق حيث واقع حال سناء إزاء عليش سدره من ناحية والأم الخائنة قبل ذلك .

٤ ـ وظيفـة السخريـة والاستصغار والاحتقـار ، المضمـر لشخصيـة سعيد مهران ، لكونه لصاً خارجاً لتوه من السجن ، وعلى نحو خـاص من زاوية نظر المخبر ، الذي هو رمز لما سبق أن أشرنـا إليه سـابقاً ، وهـو أن سعيد مهران وإن كان قد خـرج من السجن المادي ، فهـو محاصـر ومطوق بسجن معنوي آخر .

فـإذا أردنا تمثـل الوضـع الدرامي والمفـارق حقيقة لشخصيـة سعيـد مهران في هذا السياق ، فإننا يمكن أن نتمثل ذلـك من خلال تـولد عـلاقة مفـارقة ، عن كـل الوظـائف السابقـة ، وهي أن تكون « سنـاء » الرجـاء والأمـل ، والنور والخصب ، والتجـدد ، كما هي صـورتها الحـانية داخـل اعمـاق سعيد.مهـران مجالاً لاستعـداء نفس الأطراف التي انبثق عنهـا فعل الخيانة المنفذه في سعيد مهران في الماضي والحاضر !! . . . .

وإذن فقد انتهت وظيفة تصفية الحساب بالتفاهم[١] .

ـ على حد قول سعيد مهران ـ إلى طريق مسدود . يمكن معه القـول بأن شخصية سعيد مهران « **شخصية مطوقة زمنيا ومكانيا ووظيفيا** » .

وبما أن ما يعنينا في العمل الفني ، ليس هو أحداثه الوقائعية المقـدمة بحجمهـا الطبيعي ، وإنمـا رؤ ية الفنـان ، التي تبـدو الأحـداث المقـدمـة والشخصيات والمجال المكاني والزمـاني ، معادلا لهـا ، فإن السؤ ال الـذي

---

(١) رواية اللص والكلاب ص ١١ ـ ١٢ .

ينبغي طرحه هو : هل ركبت شخصية سعيد مهران باعتبارها « ضحية » للفقر وانهيار المثل والقيم الاخلاقية ؟ ؟ .

الواقع أنه لا يمكن للمرء أن يتجاهل هذه الظروف ، ولكن هذه الاعتبارات الحاضرة في السياق الخارجي للنص الروائي لا تقدم باعتبارها أسبابا مباشرة ومؤثرة بحيث يمكن تناولها كقاعدة ، يرتكز عليها السياق الروائي ، وإنما تقدم باعتبارها « نتائج مسطحة » تختفي وراءها ، على امتداد مساحة النص الروائي كله ومن خلال مجرى ذهن وشعور الشخصية الرئيسية بنية معنوية مؤثرة ، تبدو هي السببية الأولى الكامنة وراء السياق الروائي لهذه الشخصية . وهذه البنية المعنوية التي ركبت في سياقها شخصية سعيد مهران ، هي معنى «العدالة الإنسانية الضائعة» .

ومنظور نجيب محفوظ لهذه الشخصية يتم من هذه الزاوية التي يطغى الاحساس بها على كل ما عداها من أي افتراضات أخرى قد تكون مناسبة .

لقد مارس سعيد مهران وظيفة السرقة في الماضي البعيد باعتبارها إحدى الوسائل العملية السلبية ـ طبعا ـ المناهضة لثراء واستغلال القلة القليلة على حساب القاعدة العريضة، وهو لم يمارس هذه الوظيفة بدافع الحاجة المادية فحسب أو بدافع النزوع لاحتراف اللصوصية ، ولكنه مارسها اقتداء بوجود مثال فكري لا يلبث أن ينهار ويرتد منظروه ودعاته الاصليون[1] بينما يكون المقلد ـ شخصية سعيد مهران ـ ضحية لغياب العدل من ناحية وضحية للمنهج الذي لقنه عن المثال المنهار من ناحية ثانية . وبناء على ذلك فإن أكبر المفارقات التي انتظمت بناء شخصية سعيد مهران هي كونه سجينا معنويا حكم عليه بالنفي والمطاردة ، لأنه في نظر

---

(١) نفس المصدر المذكور ص ٤٧ ـ ٥٦ .

العـالم الذي وضـع في خلاف حـاد معه ، مجـرد لص يحترف السـرقة ، في الـوقت الذي يبـدو فيه فعـلا هو الإنسـان المسروق ، لا في زوجتـه وابنتـه وكتبـه وأموالـه وطموحـه وحبه وشبـابه فكـل هذه الأشيـاء استلبت منـه باعتبارها مجموعة من العلاقات المركبة لغياب معنى العـدالة الإنسـانية التي قتلتها الشعارات .

وعـلى هـذا الأسـاس فليست شخصيـة سعيـد مهـران هي تلك الشخصيـة التي اعـوزتهـا الحـاجـة المـاديـة ممثلة في الفقـر لاحتـراف هـذه الوظيفة .

وليس هذا بطبيعة الحال دفاعا عن السلوك المنـافي لما هـو مشروع . فنجيب محفوظ فنان واع برؤ يته ، وهو فنان يتقن الغوص في طبائع الأشياء وإعـادة تركيبهـا وإخراجهـا في سياق مـا يجب أن تكون عليـه ، حتى ولـو خالفت بذلك الذوق العام للقارىء العجـول . فليس من الغرابـة إذن أن يكـون سعيد مهـران « لصا خـاصـا » لا يحمـل من معنى اللصـوصيـة الا الجوانب الأثيـرة في وعي الإنسانية .

وبناء على تمثل مختلف العلاقات الوظيفية لهذه الشخصيـة ، المركبـة باعتبارها وعياً ذهنياً وشعورياً ولا شعورياً ينساب في أشكال تعبيـرية مختلفـة ومتنوعة ، فإنه يمكن الانتهاء إلى تأكيـد وضع أسـاسي تميزت بـه شخصية سعيد مهران في النص الروائي كله .

وهـو أنها تمثل شخصيـة « لص فاضـل » في تفـاعـل مـع شخصيـة « نور » و « سناء » وشخصية « الشيخ الصوفي علي الجنيـدي « وشخصية » النحن « الذين أخذ منهم الولاء عن طريق المعلم طرزان حينا وعن طـريق ما يتناهى إليه من أخبار بواسطة شخصية « نور » حينا آخر .

إن كل هذه الشخصيات ـ تتخذ وضع «المسروقين الحقيقيين» بينما يبدو

السارق الحقيقي ، الذي يمارس وظيفة اللصوصية المنبوذة هو كل تلك الأطراف المختفية وراء الزج بسعيد مهران إلى السجن في الماضي البعيد ووراء خيانة عليش سدره من جهة ورؤوف علوان من جهة آخرى ».

إنهم أولئك الكلاب التي ظلت تطارد سعيد مهران ، إلى أن حاصرته في الخلاء والظلام ، وفي مجال الأموات .

وهو وإن كان قد انتهى ماديا بالهزيمة والاستسلام ، فإنه كمعنى وكرمز للإنسانية وهي تبحث عن الخلاص الروحي والمعنوي ، حي في ذهن القارىء ووجدانه .

ويبقى هناك سؤال يتعلق بنوع العدالة التي يراها نجيب محفوظ عن طريق مجرى ذهن وشعور هذه الشخصية .

وهذا السؤال هو ما الطريق المشروع لتحقيق هذا المعنى ومانوع هذه العدالة ؟؟ يمكن الاجابة عن ذلك باختصار في القول بأن منظور نجيب محفوظ لشخصية مثل رؤوف علوان بصفة خاصة ، يتميز بالادانة الضمنية لتلك الوسيلة العملية الممارسة لوظيفة السرقة ، ولكن شخصية سعيد مهران لا تحمل من هذه الادانة أية مسؤولية ، بل على العكس من ذلك ، فقد ركبت على نحو متماسك ، يقنع خارجها فيه ، في ضوء داخلها ، ويقنع فعلها وقولها في ضوء معطيات الذهن والشعور ، وهي باختصار ، ضحية لهذا المنهج الهدام الذي وضعها فيه قدرها فسلمت به كشعار ونفذته كعمل ودفعت ثمنه في النهاية وحدها دون غيرها[1].

---

(١) اللص والكلاب ١٦٦ ـ ١٧٤ .

النموذج التطبيقي الثاني
بناء شخصية صابر الرحيمي « في رواية الطريق »

« والآن أين هي الحقيقة وأين هو الحلم ؟ . أمك التي ما تزال نبرتها تتردد في أذنك قد ماتت ، وأبوك الميت يبعث في الحياة . وأنت المفلس المطارد بماض ملوث بالدعارة والجريمة وتتطلع بمعجزة إلى الكرامة والحرية والسلام »[1] .

يقوم البناء التركيبي للشخصية الرئيسية في زاوية « الطريق » على نفس الخصائص الفنية[2] التي تمثل التكنيك الروائي عند نجيب محفوظ في كل أعماله الروائية لهذه المرحلة ، وأبرزها خاصية فنية تميز بها البناء التركيبي للشخصية الرئيسية في رواية « الطريق » تتمثل في تركيز كل الوحدات الروائية (الحدث ـ المكان ـ الزمان ـ الشخصيات الثانوية ـ اللوازم) في بؤرة الوعي الداخلي لشخصية صابر الرحيمي . وبهذا المعنى ، ينعدم الإحساس بالحدث التقليدي الذي يقوم على بداية محددة تسلم إلى وسط محدد يؤدي بدوره إلى نهاية محددة . فالشخصية هنا تولد دفعة واحدة باعتبارها معنى رمزيا يعيد الفنان بواسطة ارتياده للعالم الداخلي للشخصية ، اخراجه من حيز الفكرة المجردة المصمتة إلى حيز التجربة الحسية والذهنية والشعورية . وفي ذلك يقول الدكتور محمود الربيعي « وهناك بؤرة واحدة مضيئة وعميقة يمكن أن ترصد من خلالها معطيات الروايةكلها ، إذ تجتمع فيها خلاصة االاسلوب الفني الذي جنده نجيب محفوظ لأداء هذه المعطيات . هذه البؤرة هي ملتقى التيارين الذهني والشعوري عند البطل ويترتب عن ذلك أن القسم الأعظم والأهم من

---

(١) نجيب محفوظ، رواية «الطريق» ص ١٧ .

(٢) أنظر القسم الأول من هذا الفصل .

قيمة الرواية ـ وأكاد أقول قيمة الرواية كلها ـ لا يكمن في تسلسل الحدث الخارجي ، وإنما في تلك الخلفية الذهنية والشعورية التي تجعل لهذا الحدث معنى مندمجا في السياق العام لهذه الرواية .

وهذه الخلفية غير متطورة ـ إذا اعتبرنا التسلسل الخارجي للحدث ـ وإنما منسابة من وعي البطل انسيابا صامتا . ويمكن أن يقال ـ لتوضيح ذلك أن « رواية الطريق » عمل فني مروي من داخل البطل . لا من خلال تطور أحداث خارجية »[1] .

لقد أوردت هذا النص ـ على طوله ـ لأنه ـ فيما أرى ـ يجسم الوضع الحقيقي لبنية الشخصية الرئيسية في رواية « الطريق » .

والواقع أن هناك خاصية منفردة تميز بها بناء شخصية صابر الرحيمي في هذا النموذج . وهذه الخاصية تتمثل في أن صورته فيما بعد موت والدته وأنبعاث والده المعنوي المجهول للحياة على امتداد النص الروائي الذي يتكون من ١٧٠ صفحة ، هذه الصورة تبدو امتدادا طبيعيا لصورته في الماضي الخارجي البعيد ، الذي يمكن أن نسميه بمرحلة «الماقبل» .

ويمكن بناء على ذلك ، وضع صورة تعريفية مركزة لشخصية صابر الرحيمي في الماضي البعيد ، على أساس أن الحاضر الذي بنيت في سياقه الشخصية في القاهرة ، ليس الا صورة متماثلة مكانيا وبشريا وزمنيا ووظيفيا مع صورته في الماضي البعيد ، ويمكن تحديد هذه الصورة على النحو التالي :

(هو شاب وسيم قوي البنية ، عاطل وظيفيا وفكريا ومعنويا ، يفتقد الاحساس بهويته الأبوية على افتراض أنه ابن شارع . يعيش حياة مادية حسية ، يمثل فيها الجنس أهم عنصر) :

---

(١) الدكتور محمود الربيعي ـ قراءة الرواية ، ص ٥٨ ـ ٥٩ .

(وهي حياة مصدرها ، ممارسة والدته ـ بسيمة عمران ـ لوظائف ونشاطات غير مشروعة ، بكل المقاييس ، ومن أبرزها : البغاء ـ الاتجار في المخدرات ـ السيطرة على أرواح الناس . وهو بكل ذلك يبدو وكأنه لم يخرج بعد إلى الوجود ، أو هو يعيش دون أن يكون لوجوده معنى أو هدف . وربما أمكن أن يجد المرء في الاسم الثاني له « الرحيمي » ما يوحي أنه لم يـر النور ، ولم يخرج بعد من الأرحام) :

وهو في كل الأحوال « ضحية غير واعية بذاتها » في سياق الماضي الخارجي البعيد ، الذي يعود لسنوات طوال ، حيث الأم بسيمة عمران حية وحيث الأب الغائب المجهول في حكم العدم .

هذه باختصار هي الصورة « الخلفية » لشخصية صابر الرحيمي وهي صورة مبثوثة في ثنايا النص الروائي ، من خلال مجرى الوعي الصامت لهذه الشخصية ، وعلى نحو يتداخل فيه هذا الماضي المنقطع وقائعيا ، والحي النامي دلاليا ، بالحاضر الذي تلوثه رؤية الظلام الكثيف من الخارج ويشيع فيه الاحساس بالخلاء المعنوي من الداخل ، وبصفة خاصة من خلال ذلك المجال الدائري ممثلا في « فندق القاهرة » بميدان رمسيس ، الذي منه انطلقت شخصية صابر الرحيمي ، في رحلة البحث عن الأب المعنوي ، « سيد سيد الرحيمي » وفيه لقيت نفس المصير الذي لقيته قبل ذلك بسيمة عمران في الماضي البعيد .

إن الصورة السابقة التي حاولنا رسمها لشخصية صابر الرحيمي في سياق الماضي الخارجي البعيد ، تبدو هي الخلفية الذهنية والحسية والشعورية واللاشعورية ، التي تمارس توجيه مسار الشخصية إلى نهايتها المحددة القائمة على اقترانها بثلاث وظائف أساسية تسلم كل واحدة منها إلى الأخرى وهي :

١ ـ الجنس[١] ٢ ـ الجريمة[٢] ٣ ـ السجن[٣] وهذه الوحدات الوظيفية الثلاث ، تتم عن طريق وسيط مكاني « وزمني » « وبشري » يبدو كله امتدادا لرؤية الضياع المعنوي لشخصية صابر الرحيمي في الماضي والحاضر على حد سواء .

ولكن ما سياق الحدث العام الذي بنيت شخصية صابر الرحيمي في سياق البحث عنه ؟ وما دلالة الطرق التي سلكت بحثا عن « سيد سيد الرحيمي » باعتباره معنى رمزيا مركبا ؟ ثم كيف يتم التعبير عن كل ذلك ؟ ؟ . . .

إن السياق المعنوي العام ، الذي يلتئم كل أجزاء الرواية من البداية[٤] حتى النهاية[٥]، هو رحلة البحث عن حقيقة جوهرية ضائعة بدونها تبدو الحياة الإنسانية بدون معنى وبدون هدف تصبح الحياة في ظل غياب هذه الحقيقة الجوهرية أو هذه « القيمة المعنوية » مصدرا للشقاء والضياع الإنساني ، المفضي إلى العدم أو ما هو في حكم العدم .

هذا هو حجم السياق المعنوي العام الذي انتظم بناء الشخصية في رواية « الطريق » ومهما تنوعت التفسيرات حول السياق المعنوي عند نجيب محفوظ ف هذا النموذج فإننا يجب أن لا ننكر أن رؤية نجيب محفوظ هنا ـ وكما هي في رواية « اللص والكلاب » ورواية « الشحاذ » ورواية « ثرثرة فوق النيل » رؤية تجريدية ذهنية يلتئم جميع وجوهها في كل هذه النماذج « معنى البحث عن حقيقة الحياة ، في سياق ذلك التناقض

(١) رواية الطريق ص ٥١ ـ ٦٣/ ٧٠ ـ ٧٨.

(٢) نفس المصدر ص ٧٦ ـ ٩٣/ ٦٤ ـ ١٠٥/ ١٤٩ ـ ١٥٤.

(٣) نفس المصدر ص ١٥٦ ـ ١٧٠ .

(٤) رواية الطريق ص ٥ ـ ١٧/ ٢٢ ـ ٣٠/ ٥١ ـ ٥٤/ ٧٠ ـ ٧٨ .

(٥) نفس المصدر ص ٨٧ ـ ٩٣/ ٩٤ ـ ١٠٥/ ١١٣٠ ـ ١٥٤/ ١٥٦ ـ ١٧٠ .

الصارخ إلى حد المفارقة بين ما هي عليه فعلا وبين ما يجب أن تكون عليه . ولكن علينا أن نقبل ذلك من نجيب محفوظ باعتباره أولا وقبل كل شيء صانع فن ، وليس صانع أفكار مجردة ، أو بعبارة أخرى علينا أن لا نسأل : ماذا هناك من أفكار ذهنية عند هذا الفنان بحجة أن رؤيته هنا ذهنية مجردة ، وإنما السؤال المهم هو : كيف عبر نجيب محفوظ الفنان لا نجيب محفوظ المفكر عن ذلك ، وما الوسائل الفنية التي بواسطتها تم إخراج تلك الحقيقة أو الحقائق المعنوية الضائعة من حيزها كمادة خام ، إلى الحيز الذي تأخذ فيه شكل الحياة وطعمها وإيقاعها ؟ .

جاء في المشهد الأول من رواية الطريق :

« اغرورقت عيناه رغم ضبطه لمشاعره وكراهيته أن يبكي أمام هؤلاء الرجال أغرورقت عيناه . وببصر مائع نظر إلى الجثمان وهو يحمل من النعش إلى فوهة القبر بدا في كفنه نحيلا كأن لا وزن له ، شد ما هزلت يا أماه ، وتوارت عن ناظريه تماما فلم يعد يرى الا ظلمة وسطعته رائحة التراب ، ومن حوله احتشد الرجال ففاحت أنفاس كريهة وعرق ، وفي الحوش خارج الحجرة ارتفع لغط النساء وانفعل برائحة التراب حتى عافت نفسه كل شيء وهم بالانحناء فوق القبر ولكن يداً شدت على ذراعه وصوتا قال :

ـ تذكر ربك . .

تقزز من ملمسه ولعنه من الأعماق ، هذا خنزير كسائر من حوله من الخنازير ولكن لحظة الوداع استردته بوخزة كالندم ، وقال أن معاشرة ربع قرن من الزمان لا تعني في هذه اللحظة شيئا ولا تساوي شيئا . وتردد من بعيد صوت كالعواء ثم دخل الحجرة طابور من العميان فطوقوا القبر في نصف دائرة ثم جلسوا القرفصاء . وشعر بأعين كثيرة تحدق فيه أو

تسترق إليه النظرات ، إنه يعرف ما تعنيه هذه النظرات . وشد قامته الفارعة الرشيقة في عناد . يقولون لم يقف هكذا غريبا في منظره وملبسه كأنه ليس واحدا منا . لم نحته أمه عن بيئته ثم تركته وحيدا ؟. أنهم لا يعزونك ولكنهم يدارون شماتتهم بك . ومذاق الحياة أمسى كالتراب . وبرز من الفوهة الترابي ومساعده فوقفا فوق سطح الأرض مرة أخرى وأقبلا يسدان القبر ثم يسويان الأرض في نشاط وحيوية . ونادى السقاء على الماء . ورتل العميان . ثم ردد رئيسهم التلقين . وتساءل عما ستجيب به أمه وقال أنها ستكون وحيدة حقاً . وماذا يقول في ذلك الخنازير ؟ . ها هو الخشوع يغشى جباههم كسحابة صيف . وأدركه الضجر فتاق إلى الوحدة في بيته وألحت عليه رغبة في أن يعيد النظر في كل شيء . ستحدق الأسئلة المحرجة بأمه في ظلام القبر . ولن يساعدها أحد من هؤلاء الشياطين ، ولكن يومكم سيجيء . وانخفضت الأصوات في نغمة حزينة موحية بالختام ، ووقف الطابور في حال انتظار وتقدم الترابي منه خطوات . عند ذاك قال الواقف إلى يمينه :

ـ دعه لي فلا تحاسبه إني أدرى بهؤلاء الناس . .

وثار حنقه من جديد ولكنه أدرك أن الطقوس قد انتهت وتضاعف شعوره بالوحدة وألقى على المقبرة نظرة شاملة فارتاح لأناقتها وتراءى له بين قضبان النافذة اللبلاب والصبار والريحان التي تزركش جدار الفناء والأركان . كانت رحمها الله تحب الرفاهية فاعدتها للدارين ولكن لم يبق لها إلا المقبرة . وتحرك الناس في بطء نحو الحوش فمضى إلى الباب الخارجي ليودع المشيعين . وصافحته النساء أولاً ، ورغم ثياب الحداد والبكاء واللطم لم تختف من أعينهن نظرات الفجور ولا زايلت وجوههن القحة وفلتات التهتك . وتتابع الرجال ، شد حيلك وسعيكم مشكور ، من تاجر مخدرات إلى بلطجي ومن برمجي إلى قواد وأتبعهم نظرة باردة وهم

لا شك في أنهم يبادلونه نفس العاطفة . ومع ذلك لم ينس أنه مدين لهم وهو ما يؤكد سخطه دواماً . وقال أنه قد انتهى منهم إلى الأبد ولكنه بلا نصير . وفي طريقه إلى ميسكنه بشارع النبي دانيال لفحه هواء منعش معبق بأنفاس الخريف وبدت السماء غامضة من مولد المغيب . مسكن النبي دانيال الذي شهد فترة بهيجة من حياته ، ولا أثر للراحة في مسكنه إلا صوان كبير ونارجيلة مهملة تحت فراشها المهجور . وجلس في شرفة تطل على ملتقى النبي دانيال بسعد زغلول يدخن سيجارة فجذب بصره استعداد قائم في شقه على الجانب الآخر للطريق تسكنها أسرة افرنجية ، فثمة بوفيه رصت عليه القوارير وأوعية الثلج ، وفي نهاية البهو تعانق رجل وامرأة بحرارة لا تناسب الوقت المبكر ، وقال أنه ابتداء من اليوم سيعرف الحياة على حقيقتها . إنه وحيد بلا مال ولا عمل ولا أهل ولم يبق إلا أمل غريب كالحلم . أنه مطالب منذ اليوم بتأمين حياته ، وهي مسؤولية لم يتحملها من قبل ، إذ نهضت بها أمه وحدها ، ففرغ هو طوال الوقت لامتاع شبابه اليافع[1] .

إن أول ما يتبادر إلى الذهن حول طبيعة هذا النص ووظيفتها في بناء الشخصية الرئيسية ، هو كونها لغة تشخص سياق الموقف العام ، (وهو دفن أم صابر الرحيمي وما يتصل بذلك من مراسيم مختلفه) . ولكن طريقة تشخيص هذا الموقف في مقاطع النص الخمس تتم من خلال تحويل الفنان لهذا الموقف من سياقه الموضوعي الخارجي إلى سياق يأخذ فيه ـ مشهد الدفن ـ شكل الانطباعات السريعة التي تنساب داخل ذهن وشعور الشخصية وذلك من زاوية نظرها هي مباشرة .

وتحول سياق الموقف الخارجي إلى مجموعة من اللقطات الداخلية المأخوذة لذهن صابر وحسه وشعوره وهو يتلقى هذا الحدث الذي سيغير

(١) رواية «الطريق» ص ٥ ـ ٧ .

مجرى حياته كلها ، يأخذ شكل الحديث النفسي الصامت الساكن حيناً ، وشكل الانطباعات الحسية المسقطة من الخارج على ذهن الشخصية وشعورها حيناً آخر .

وفي كل الأحوال فإن الاخراج الداخلي الصامت لرؤ ية الموت وهي تعمل في داخل الشخصية ، هو ما تتميز به لغة هذا النص .

لقد كانت شخصية صابر الرحيمي قبل موت الأم ، تعيش في عالم مغلق على ذاتها ، ومن ثمة فهي شخصية لا تملك دوراً في الحياة ، إلى جانب فقدانها لهويتها الأبوية ، وكانت غير واعية بكل ذلك ولا مكترثة له أصلاً ، وهي في هذا السياق الماقبلي ، شخصية ضائعة ولكنها غير واعية بضياعها .

ولكنها الآن وقد فقدت الأم (باعتبارها رمزاً حسياً لسلطان الحياة المادية والحسية التي لا تراعي إلا إشباع الغرائز الحيوانية كيفما كان الأمر وكيفما كانت السبل إلى ذلك) . توضع في محك الاختبار الحقيقي لوجودها ولدورها في الحياة . فإما أن تفك تلك القيود التي حجبتها عن العالم وأن تتخلص من (عقدة الأمومه) التي صنعت منها كائناً معطلاً على جميع المستويات فتخرج بذلك إلى النور ، وتبحث لها عن دور تمارسه هي في الحياة ، وإما أن تبقى امتداد لعقدة الأم ـ ليس بالمعنى الفرويدي في تفسير شخصية أوديب لأن الأم هنا رمز لنوع خاص من الحياة ـ وبذلك تلقى نفس المصير العدمي الذي وضعت فيه والدته قبل ذلك .

وهذه هي المعادلة الصعبة التي تكفلت اللغة بتركيب شخصية صابر الرحيمي في سياقها من خلال النص السابق . ولكي يحقق الفنان طرفي هذه المعادلة أعني : (الحياة بلا دور وبلا معنى وبلا هدف والحياة من حيث هي معنى وهدف ودور مسؤول) ، يضع هذه الشخصية منذ البداية

في سياق تزامن لحدثين متخالفين[١] . سيستمر الصراع الذهني والشعوري لهذه الشخصية بينهما ، وذلك بعد أن يعاد اخراجها في شكل خيارين بشريين لقيمتين رمزيتين أمام شخصية صابر الرحيمي .

وهذان الحدثان المتزامنان المتخالفان هما : أنه في الوقت الذي تموت فيه أم صابر الرحيمي ـ الوقائعية وليست الرمزية ـ ينبعث حديث غائم أشبه ما يكون بالحكاية الخرافية عن وجود أب وجيه لصابر الرحيمي ، يدعى « سيد الرحيمي » .

ويتم في هذا المشهد عن طريق « الاسترجاع » في الماضي القريب ، من داخل وعي شخصية صابر الرحيمي مباشرة ، وربما لأجل ذلك جاء الحوار هنا أقرب ما يكون إلى الحديث الصامت وليس إلى الحوار الجهير الناطق ، وقد لاحظ ذلك الدكتور محمود الربيعي فقال : « والملاحظ منذ البداية أن الصمت لا الحوار ـ أو لنقل الحوار الداخلي الصامت لا الحوار الجهير الفعلي ـ هو ما يتجه إليه البطل صابر الرحيمي . فمنذ اللحظة التي يقف فيها في ساحة المقبرة يتلقى التعازي في وفاة أمه ، نحس هذا الميل إلى اختزان انطباعاته التي يخلقها وقع الأحداث على نفسه ، وهذا يساعد على اختصار الحدث اختصاراً شديداً . ويستعين نجيب محفوظ على هذا الاختصار كذلك في بداية الرواية باسلوب فني معروف هو اسلوب « الارتداد » الذي يحكي أحداثاً مضت بعد أن تكون الأحداث الحالية قد تجاوزتها بالفعل »[٢] .

وبموت الأم وانبعاث تلك الصورة الوهمية لشخصية « سيد سيد الرحيمي » توضع شخصية صابر الرحيمي في مفترق دقيق ، تنسج من

(١) رواية «الطريق ص ٧ ـ ١٧ .

(٢) قراءة الرواية ص ٥٩ ـ الدكتور محمود الربيعي .

خلاله اللغة مغامرة البحث داخل ضمير الشخصية ، عن هذا الأب المعنوي ، وذلك من خلال اتخاذ بؤرة الوعي الداخلي الذي يجمع بين معطيات الذهن والشعور واللا شعور ، مجالاً رئيسياً لتحقق اللغة الروائية في أشكالها التعبيرية المختلفة .

وتبدأ مرحلة البحث عن شخصية « سيد سيد الرحيمي » أو بعبارة أخرى عن « الحرية والكرامة والسلام » بادىء الأمر في الاسكندرية ابتداء بصاحب مكتبة المنشية (سيد سيد الرحيمي) ومروراً بالسجون والجوامع والشهر العقاري ومشايخ الحارات وانتهاء بقارىء الكف . ثم العارف بالله سيدي الشيخ « زندي »[1] .

وتتميز لغة نجيب محفوظ من خلال كل هذه اللقطات المأخوذة لشخصية صابر الرحيمي وهو يبحث في الاسكندرية ، بالاستعراض الحركي السريع ، الذي يختفي فيه الاحساس بمعنى البحث الجاد ، فعدا المشهد الحواري الذي يدور بين شخصية صابر الرحيمي وبين شخصية الشيخ ، ينعدم الاحساس باللغة الاستفسارية ، اللغة التي تثير الشك والتخمين في وجود المسؤول عنه وعدم وجوده في نفس الوقت . أن بنية اللغة هنا مقتضبة جداً وصريحة جداً . ووظيفتها الأساسية هي « النفي » القاطع الذي يؤكد انقطاع كل أمل في مواصلة البحث وطلب السؤال . هذه ناحية ، والناحية الثانية تتمثل في تأكيد « وهمية » هذا المعنى الذي يبحث عنه صابر الرحيمي . بل أننا نجد في ذلك الحوار « المختلف المقصد » بين الشيخ « زندي » وبين صابر الرحيمي ، ما يوحي بعكس الشعار الذي يبحث عنه صابر الرحيمي في ظاهر الأمر وربما عزز هذا السياق أيضاً المجال المكاني لحجرة العارف بالله سيدي الشيخ «زندي»

(١) رواية الطريق ص ١٧ ـ ٢١ .

تربع بين يديه في حجرة تحتانية مغلقة الشيش دواما فهي تعيش في مغيب متصل وتتلوى في جوها سحائب البخور »[1] .

والمناخ الطبيعي العاصف المظلم الذي اقترنت به شخصية صابر الرحيمي في نهاية الحوار مع الشيخ : « وخرج إلى جو عاصف تركض فيه السحب مثقلة بالظلمات ، وقال دجالون وعاهرات والنقود تبعثر بلا حساب »[2] .

إن حديث هذا الشيخ والمجال المكاني لحجرته والمجال الطبيعي كذلك ، كل هذه الأشياء تؤدي وظيفة غير مرئية ، تتمثل في ربط مصير شخصية صابر الرحيمي برؤية الحياة التي كانت أمه بسيمة عمران في الماضي رمزاً لها والتي سيعيد الفنان اخراجها في المستقبل من خلال شخصية كريمة التي تبدو صورة حية لشخصية بسيمة عمران في الماضي في معظم الجوانب إن لم تقل في كل شيء .

إن من بين مميزات نجيب محفوظ ، كفنان روائي يتقن حرفته ، استخدامه لما يعرف بعلاقة التضمين ، أو « العلاقة الضمنية » كأن يتضمن ماضي الشخصية في حاضرها أو يتضمن المستقبل الفعلي الذي تتحول بإزائه نصباً على نحو ما يوحي بذلك سياق اللغة في المشهد الأخير لشخصية صابر الرحيمي في الاسكندرية .

لقد سبق أن أشرت إلى أن الايقاع المميز في بناء شخصية « صابر الرحيمي » في الرواية كلها ، هو ايقاع الماضي البعيد الذي يعود لفترة « ما قبل » حدث الموت الوقائعي لأم صابر الرحيمي والواقع أن طبيعة المجال الزمني والمكاني والوظيفي لهذه الشخصية في القاهرة وعلى وجه التحديد في

---

(١) نفس المصدر ص ٢٠ .

(٢) نفسه ص ٢١ .

« فندق القاهرة » بميدان رمسيس ، تؤكد هذا الاستنتاج وتعمق الاحساس به باعتباره وحده أساسيه داخل وعي هذه الشخصية ، بل ربما يبدو أن الانتقال بشخصية صابر الرحيمي من ركن معين في الاسكندرية إلى مجال معين في القاهرة وبالذات في ذلك « الفندق » الذي ركزت فيه شخصية « صابر الرحيمي » وجعلت منه نقطة انطلاق للبحث عن ذلك المعنى الرمزي ، المغرق في الرمزية لتعود إليه وقد ضاع هذا المعنى المطلوب وضاع أيضاً طالبه ، أقول أن هذا الانتقال - قد يبدو - مجرد شيء وهمي يعاد من خلاله اخراج نفس الطريق الخاطىء ، الموحل الذي قدر لهذه الشخصية أن تسلكه منذ البداية حتى النهاية ، على نفس النحو الذي قدر لوالدته بسيمة عمران قبل ذلك أن تسلكه. ومع ذلك فلنؤجل هذه القضية ما دامت موضع تخمين ولنفترض أن رحلة شخصية صابر الرحيمي إلى القاهرة بحثاً عن هويته المعنوية الضائعة قد تمت بحرفيتها الروائية .
فماذا نجد ؟؟ . نجد على مستوى المجال المكاني[1] ممثلاً في هذا الفندق ، نوعاً من الاخراج - أو فلنقل المونتاج - الذهني والحسي والشعوري لشخصية « صابر الرحيمي » وقد بدأت معالم نهايتها تلوح بشدة . فالمكان يمثل مجموعة من الأجراس التي تقرع بكثافة شديدة داخل « تيار وعي » شخصية صابر الرحيمي منذرة بالصيرورة التي سيؤل اليها كما أننا نجد على مستوى المجال الزمني تداخلاً مستمراً داخل تيار وعي الشخصية بين مستويات متعددة للماضي ومستويات متعددة للحاضر ، بل ربما أمكننا أن نلاحظ أن حاضر الشخصية الذهني والشعوري ليس إلا انسياباً للماضي بمستوياته ووجوهه المختلفة ، ولأجل ذلك يمكن القول بأن مفهوم « الارتداد » بمستوييه « الداخلي » و « الخارجي » هو النظام السائد الذي اقترن به عمل « تيار وعي » صابر الرحيمي ، هذا في حين يبدو

---

(١) رواية الطريق ص ٢٢ - ٣٠/ ٥١ - ٦٣/ ٧٠ - ٧٨ .

الاحساس بالمستقبل (ومجاله ذلك المعنى الذي يحمله صابر الرحيمي ، محاطاً بهالة من الأكاذيب والأوهام) في التضاؤل والاضمحلال داخل بؤرة ذهن وشعور ولا شعور شخصية صابر الرحيمي ، المهيأة مسبقاً للإمتلاء والتشبع بمجال الحياة التي جسمتها مختلف العلاقات القائمة بين هذه الشخصية وبين شخصية كريمة رمز الماضي وصورته النابضة .

ونجد على مستوى العلاقات الوظيفية لشخصية صابر الرحيمي في « القاهرة » نوعاً من « التقابل الدرامي » الحاد لشخصيته بين طريقين متخالفين متناقضين كل التناقض . أحدهما طريق الحياة ، « الجهنمية » القابعة في الظلام ، ممثلاً في كل علاقات صابر الرحيمي بشخصية كريمة ، باعتبارها ـ كما أشرنا ـ رمزاً للماضي الذي تحمله شخصية صابر في ذهنها وشعورها ولا شعورها وفي تكوينها البيولوجي والفيزيولوجي ويمكن أن نميز في شخصية كريمة باعتبارها امتداداً للماضي ما يلي :

١ ـ إنها امتداد مكاني للماضي البعيد الممتد لعشر سنوات منقطعة[1] حيث لا ترى داخل ذهن صابر وحسه وشعوره إلا وهي صورة حية مثيرة تشده إلى ذلك الركن المظلم الرطب من أركان الاسكندرية في الماضي الذي تميزت علاقات صابر الشعورية والحسية فيه بالعربدة والاستهتار « والفتوه » والمغامرات الحيوانية التي لا تروم الا اشباع الغرائز البيولوجية .

٢ ـ وهي امتداد لذلك الماضي الملوث ممثلاً في شخصية أمه بسيمة عمران ، التي مارست نفس الوظائف القائمة بين شخصية صابر الرحيمي وبين شخصية كريمة ، فكلاهما (بسيمة عمران والدة صابر وكريمة زوجة عم خليل أبو النجا ومعشوقة صابر الرحيمي) قد مارستا وظائف متجانسة

---

(١) رواية «الطريق» ص ٢٤ ـ ٣٠/ ٣٢ ـ ٣٣/ ٤٤ ـ ٤٥/ ٥١ ـ ٦٣.

إلى حد التماثل التام : كلاهما ذو نزعه جسديه حسيه تمارس عن طريق اللا مشروع ، وربما كان خير دليل على تماثلهما البيولوجي ، اقترانهما معاً بكلمة « هربت مع رجل من اعماق الطين » وكلاهما تميز بالسيطرة على الآخرين ، بسيمه عمران في الماضي وكريمة في الحاضر ، الذي هو وليد ذلك الماضي ، كلاهما معاً مارس عن طريق هذه الحياة « الطينية » جريمة القتل . وإن اختلفت طريقة التنفيذ ، وكلاهما معاً ، قد آل إلى مصير متماثل وإن اختلفت أيضاً وجوه هذا المصير .

وفي كل الأحوال هما : صورة واحدة لذلك الماضي الذي ركبت شخصية صابر الرحيمي باعتبارها هي الأخرى صورة منه وضحية له في نفس الوقت .

والطريق الثاني لعلاقات شخصية صابر الرحيمي الوظيفية ، هو ذلك الطريق الذي يبدو امتداداً للمستقبل الواعد المجهول ، الذي يتطلع إليه صابر الرحيمي بحثاً عن سيد سيد الرحيمي ، الأب المعنوي الرمزي الضائع مجسداً في شخصية « الهام » المقابل العكسي لطريق شخصية كريمة التي هي رمز الماضي الذي لم تخرج منه شخصية صابر الرحيمي على الرغم من انقطاع صلته الوقائعيه المباشرة بهذا الماضي وعلى الرغم من دخول طرف آخر أكثر إشراقاً وشفافية في حياته المظلمه الفاقدة لمعناها وهويتها ، وأعني بذلك شخصية «الهام» التي تبدو في جميع تحولاتها الروائية امتداداً لسياق المعنى الرمزي الذي جاءت شخصية صابر الرحيمي « ضحية لضياعه » على نحو يتماثل فيه الماضي والحاضر ، بينما يبدو المستقبل مجرد شيء معلق في حكم الضياع المعنوي لهذه الشخصية وإلى جانب كل ذلك يوجد هناك عنصر حيوي ، يلعب دوراً مهماً في تحديد مسار هذه الشخصية ، وهو عنصر « اللازمة » وهو « مصطلح مستعار من الموسيقى وبخاصة من دراما فاجنر الموسيقية ، واللازمة «عبارة ايقاعية

متميـزة ، أو قطعـة قصيـرة ، تعبـر عن فكـرة معينـة ، أو شخصيـة ، أو موقـف ، أو تتصل بها ، وتصحب ظهورها » . وقد عـرف هذا المصطلح - بعـد أن انتقل إلى المصـطلحات الأدبيـة بأنـه « صورة متكـررة » أو رمز أو كلمة ، أو عبارة تحمل ارتباطاً ثابتاً بفكرة معينة أو بموضوع معين(١) .

ويستخدم نجيب محفوظ في لرواية لازمتـين احداهمـا مرئيـة صوتيـة وتتمثل في ذلك اللحن الـرتيب الذي يـردد ه الشحاذ في الـرواية ، وهـذا اللحن هو :

طـه زيـنـة مـديحـي صـاحـب الـوجـه المليـحـي

النصارى واليهود

أسلموا على يديه(٢)

الثانية ، صوتية زمنية ، وتتمثل في « آذان الفجر »(٣) .

إن أبرز وظيفة لهاتين الـلازمتين البـارزتين ضمن عـدة لوازم أخـرى مبثوثة في بنية الرواية ، هي تفجير تيار وعي شخصية صـابر الـرحيمي من ناحية ، ودفع الحدث الروائي باعتبـاره جزءاً لايتجـزأ من كيان الشخصيـة الـذهني والشعوري والـلاشعوري ، نحـو اخراج النهـايـة الـدراميـة لهـذه الشخصية من ناحية أخرى .

إن كل هذه الخصائص الفنية السـابقة ، التي حـاولت أن أستمدهـا من النص الروائي ذاته وأن أقف بها عند حـدود هذا النص .. « تـركز » و « تكثف » و « تـركب » في بؤرة العمق الداخـلي لذهن وشعـور ولا شعـور

---

(١) تيار الوعي في الرواية الحديثة ص ١١٧ ترجمة د. محمود الربيعي .
(٢) رواية الطريق ص ٢٤/ ٥٤/ ٩٥/ ١٠٢/ ١٥١ - ١٥٢/ ١٥٨ .
(٣) نفس المصدر المذكور ص ٦٤/ ٧٧/ ١٥٠ .

شخصيـة صابـر الرحيمي ، وهـو في حالـة عمل مشحـون يبدو فيـه البعد المكـاني ـ أسـماء وصفـات وأوضـاعـاً ـ والبعـد الـزمني مـاضيـاً وحـاضـراً ومستقبـلاً ، والبعد الـوظيفي المنبثق عن شخصية صـابـر الـرحيمي حينـاً والمنبثق عن شخصيـة كريمـة وشخصية الهـام حيناً آخـر مـركبـة عـلى نحـو درامي ، مكثف تبدو فيه كلها بمثابة الأجراس التي تقرع داخل مجرى ذهن وشعـور ولا شعور شخصيـة صابـر الرحيمي . وكـل ما تقـولـه لغـة هـذه المجالات والأبعاد المختلفة ، أن شخصية صـابر لم تخـرج بعد إلى النـور ، إنها ما تزال حبيسة الأرحام .

جـاء في المشهد الثـاني الذي يحـدد العمق الفعلي الـذي تتجـه إليـه معـطيات ذهن وشعـور ، صـابـر الـرحيمي بـاعتبـارهـا البحث عن مجـال لاستمــرار المــاضي ، وليس البحث عن شخصيــة الأب « سيــد سيــد الـرحيمي » «ونازعته نفسـه إلى العـودة في أول قـطار ولكنـه أودع حقيبتـه الأمانات ثم خرج إلى الميدان والشمس تميل ميلة العصر .

ودار رأسه مع السيارات والباصات والعابرين ، وترامى الميدان في غاية الاتساع وبلا شخصية ، وتقابل فوق أديمه متناقضات من أشعة حامية وهواء لطيف ، وشوارع مزهرة وأخرى خربة . وقضى ساعة وهو يبحث عن فندق رخيص في الميدان وما حوله حتى وجد نفسه في شارع الفسقية ذي البواكي امام فندق « القاهرة » وقف على الطوار المسقوف المقابل للفندق عن كثب شحاذ مستلق لصق الجدار يتغنى بمديح نبوي . وانعكس عليه طابع عمل ودمامة وضجر لكثرة الدكاكين على الصفين وعربات النقل وأكوام البضائع ولكنه أمل أن يجده أرخص فندق في الناحية .

وهو مبنى قديم ، ترابي الجدران ، مكون من أربعة أدوار وعلية فوق السطح ، ذو باب مرتفع مقوس الرأس كوجه بـاك ، يفتح عـلى مدخـل

مستطيل ينتهي إلى السلم ويتوسطه مكتب جلس إليه رجل إلى جانبه امرأة ، الرجل طاعن في السن ـ أما المرأة . . . إنها فتاة في عز الشباب تشد عينيه بقوة ليست بلا سبب . إنها توقظ مشاعر نائمة وتنبه ذكريات مدفونة في الضباب والعطفة المبلطة الصاعدة من الأنفوشي المشبعة بهواء البحر ورطوبته المالحة وانفعالات الجنون الملفعة بالظلام . وسرعان ما توثقت علاقات خفية بينه وبين الفندق كأنما جاءه على ميعاد ووجد نفسه يعبر الطريق نحوه مدفوعاً برغبة في الاستطلاع والكشف وإن يكن غير مصدق لظنونه تماماً ، وصوت الشحاذ يتردد عالياً في نبرة اعجبته :

طه زينه مديحي صاحب الوجه المليحي

النصارى واليهود

اسلموا على يديه

السمرة الرائعة النقية ، والعينان اللوزيتان الدعجاوان ، وبريقهما المضيء المفعم بالنبض والاقتحام . أين من هذا القطة المهزولة ذات الثوب الباهت الواحد وأظافرها الجارحة ؟ إنها تذكر بها بعنف تاركة تخيل ما صنع الزمن في عشر سنوات أو يزيد . والاسم القديم ضائع كأبيه ، ولكن رائحة البحر تملأ خياشيمه وها هو يرتجف لتذكر الليل البهيم ، ورغم ذلك كله فقد ظل أبعد ما يكون عن اليقين .

وبنت العطفة ذكرى عابرة لا قيمة لها ولكنها تبعث الآن في صورة فريدة ذات سطوة خطيرة الشأن تبعث أبيه من الموت الذي جاء به من البحر إلى هذه المدينة المثيرة . إستقبلت الفتاة القادم بنظرة قصيرة ولكنها متغلغلة ثم أدارت وجهها نحو استراحة الفندق إلى يمينها»[1] .

ويحسن أن نقسم هذا النص تبعا لنوع المجال المهيمن عليه ، ولن

---

(١) رواية الطريق ص ٢٢ ـ ٢٤ .

نجهد كثيرا لنكشف العناصر الروائية المهيمنة هنا . فهناك مجالان بارزان ينتظمان البناء الذهني والشعوري لشخصية صابر الرحيمي . إحداهما مكاني ، من بداية النص : « ونازعته نفسه » . . إلى « . . ويتوسطه مكتب جلس إليه وإلى جانبه امرأة . . . . » والثاني زمني ، من « أما المرأة » إلى آخر النص . وأسارع فأقول أن هذا التقسيم مجرد إجراء شكلي يوضح المجال المهيمن الذي يستقطب ويمتص المجال الذهني والشعوري والحسي للشخصية ولكنه يفسره ولا يحلل طبيعته ، وذلك لسبب بسيط وهو أن كلا من المكان والزمان والفعل ـ عند نجيب محفوظ إنما هي عناصر مركبة متفاعلة داخليا ، بحيث يمكن أن تكون وظيفة المكان وظيفة زمنية ، كما يمكن أن تكون وظيفة الزمن وظيفة مكانية . وكلا الوظيفتين تمارسان وظيفة اساسية تتمثل في تركيز مجرى الذهن والشعور في بؤرة معينة ستكون ـ فيما بعد ـ مجالا[1] حاسما يحدد المسار الذهني والشعوري والوظيفي لشخصية صابر الرحيمي ، تحديدا فاصلا ، تسرع من خلاله هذه الشخصية إلى نهايتها الدرامية التي يضيع فيها كل شيء في وقت واحد[2] .

يمكننا بعد هذه الملاحظات الوصفية الاستنتاجية التي استدعاها سياق النص السابق، أن نسأل سؤالا أساسيا وهو: ما الذي تركز اللغة الاحساس به من خلال قراءة هذا النص قراءة نقدية؟

إن الاحساس بتركيز ذهن وشعور شخصية صابر الرحيمي في الحاضر باعتباره امتدادا للماضي، هو المحور الأساسي لوظيفة اللغة هنا ، والاحساس بوظيفة التركيب اللغوي للشخصية على هذا النحو الذي يشمل ـ في الواقع ـ وظيفة التركيب اللغوي للشخصية في النص الروائي ،

---

(١) رواية الطريق ص ٥١ ـ ٦٣/ ٧٠ ـ ٧٨/ ٨٦/ ٩٣/ ٩٤ ـ ١٠٥ .

(٢) نفس المصدر ص ١٣٥ ـ ١٤٠/ ١٤٩ ـ ١٥٤/ ١٥٥ ـ ١٧٠ .

وهـذا الاحسـاس يتم عن طـريق الاخراج المكـاني في المقطع الأول ، وعن طـريق « التداخـل الزمني » في المقـطع الثاني . وعـلى نحو نستطيـع أن نقول ـ وقد أشـرنا آنفـا إلى ذلك ـ أن المكـان هنا عبـارة عن مونتـاج ذهني وشعوري للحلقة المفرغة التي سـتـدور فيها شخصيـة صابـر الرحيمي وهي تبحث عن ذلـك المعنى الضائـع ، ليتضح في النهـايـة أنها تبحث ـ في واقـع الأمر ـ عن شيء هو من صميم ضياعها في الماضي .

واللغة الموظفة في سياق هذا المعنى ، تقوم على اللقطات الانطباعيـة الموحية بالاتجاه الداخلي للشخصية ، أكثر ممـا تقوم على الـوصف الخارجي للمكان .

وأول ما يتبادر إلى الذهن ، القاء الفنـان لشخصية صـابر الـرحيمي في « مجال دائري » هو « ميدان رمسيس » واقتران شخصيه صابر الرحيمي في سياق هذا « المجال الدائـري » بالـدوران « ودارت رأسه مـع السيارات والباصات والعابرين » المتزامن من جهة وبفقـدان الكيان من جهـة أخرى « وتـرامي الميدان في غـاية من الاتسـاع وبلا شخصيـة » . هـذا الاقتـران يعطي انطباعا عاما بمعنى « الدوران في فراغ » . وهذا ـ فيما أرى ـ نوع من « التضمـين » لاستحالـة تحقق الهـدف من رحلة بحث شخصيـة صـابـر الـرحيمي عن ذلك الأب المعنـوي الذي علق عليـه خلاصـه من الضيـاع المعنـوي الذي يحـول دون خروجـه إلى النور . وفي سيـاق هذا الانـطبـاع الذهني العام ، تأتي الجملتان الوصفيتان « التـاليتان » « وتقـابل فـوق أديمه متنـاقضات من أشعـة حاميـة وهواء لـطيف ، وشـوارع مـزدهـرة وأخـرى خربة » لتركزا الاحساس بوجود مسارين متناقضين ستوضع شخصية صابر الرحيمي في موقف الخيار بينهما . وهما مسار « أشعة الشمس الحامية » التي يرمز من خلالها الفنـان إلى نوع الحيـاة التي مثلتها شخصيـة كريمـة مقابـل « الهواء اللطيف » الذي يرمز إلى مجال الحياة التي تمثلهـا شخصية « الهـام »

ويتحدد هذان الرمزان المتخالفان باعتبارهما موضع خيار لسير شخصية صابر الرحيمي بين طريقين متخالفين من خلال الجملة الأخيرة من هذه اللقطة الانطباعية المركّزة « . . . شوارع مزدهرة وأخرى خربة ». وهكذا ما نكاد نفرغ من هذا المقطع المكون من بضع جمل حتى يكون قد تكون لدينا الانطباع العام لبناء شخصية صابر الرحيمي في الرواية كلها .

ولكن يبدو أن الفنان ـ وهو يضع شخصية صابر الرحيمي في مفترق طريقين دقيقين ـ يغلب إمكانية اختيار هذه الشخصية للسير في طريق « الشمس الحامية » من خلال المقطع المكاني الثاني : « وقضى ساعة وهو يبحث . . . ويتوسطه مكتب جلس إليه رجل إلى جانبه امرأة » .

وهناك عدة قرائن لغوية موحية بأن ما سيتحقق فعلا في كيان هذه الشخصية ، هو طريق الشمس الحامية باعتبارها استمرارا للماضي الذي يرابط داخل ذهن وشعور شخصية صابر الرحيمي وأول هذه القرائن وأهمها على الاطلاق ، النزوع إلى العودة في مطلع هذا النص « ونازعته نفسه إلى العودة في أول قطار » وإذا كان هذا النزوع إلى العودة لم يتحقق وقائعيا ، فقد تحقق دلاليا عن طريق « فندق القاهرة » الذي اختاره صابر الرحيمي من ناحية ، ومن خلال إخراج معنى «الشمس الحامية » في المقطوعة الزمنية من ناحية ثانية . والصفات الأساسية التي تمثل « هيئة الفندق » تتمثل في اقتران شخصية صابر الرحيمي بمعنى « الشوارع الخربة » الوارد ذكرها في نهاية المقطع الأول « حتى وجد نفسه في شارع الفسقية ذى البواكي أمام فندق « القاهرة » مما يوحي بظلال سير شخصية صابر في طريق « الفسق » « في شارع الفسقية » ومما يوحي باحتجاب هذه الشخصية عن النور « ذى البواكي » ومما يوحي أيضا بوضاعة هذا الطريق كما يمكن أن نتمثل ذلك من خلال الشحاذ المستلقي على الجدار في مواجهة شخصية صابر الرحيمي من ناحية ، ومن خلال تردد كلمة « الرخص »

مسنده للفندق الذي يقصد إليه صابر الرحيمي « قضى ساعة » وهو يبحث عن فندق رخيص » ولكنه أمل أن يجده أرخص فندق » من ناحية ثانية .

وتأتي اللقطات الوصفية المأخوذة للفندق من الخارج « وهو مبنى قديم » ترابي الجدران » وذو باب مرتفع مقوس الرأس كوجه باك « لتركز الاحساس برؤية الماضي الذي تحمله شخصية صابر الرحيمي بين جوانبها ، وما نكاد نصل إلى المقطع الثاني حتى يكون ذلك الديكور المكاني القائم على الانطباعات الوصفية قد هيأ مجرى وعي شخصية صابر الرحيمي لإخراجه معنى « الشمس الحامية » باعتبارها هي مجال القصد الذهني والحسي والشعوري لهذه الشخصية ويلعب عنصر التداخل المكاني والزمني خاصة دورا أساسيا في تحديد البؤرة الذهنية والشعورية للشخصية ممثلة في ذلك التنادي بين الماضي والحاضر باعتبارهما صورة واحدة لرؤية الحياة التي ولدت ونمت شخصية صابر الرحيمي منها في الماضي البعيد والقريب وصارت إليها في الحاضر ، ممثلة في الجنس[١] والجريمة[٢] ثم السجن[٣] .

هذا في الوقت الذي يبدو الاحساس بالمستقبل المعلق ، حيث ذلك المعنى المتجاوز ، مجسدا في « الصورة الوهمية الغائمة » لشخصية سيد سيد الرحيمي من ناحية ، وحيث تلك الصورة الشفافة المشرقة ، ممثلة في شخصية « الهام » باعتبارها امتدادا للشخصية المعنوية في هذه الرواية من ناحية ثانية ـ في حكم العدم . وهكذا يمكن أن ننتهي إلى نتيجة أساسية اقترن بها البناء التركيبي للشخصية الرئيسية في كل النص الروائي وعلى

---

(١) رواية الطريق ص ٥١ ـ ٦٣/ ٧٠ ـ ٧٨ .

(٢) نفس المصدر ص ٨٦ ـ ٩٣/ ٦٤ ـ ١٠٥/ ١٤٩ ـ ١٥٤ .

(٣) نفسه ص ١٥٦ ـ ١٧٠ .

وجه التحديد ابتداء من المشهد الأول وحتى المشهد السادس عشر ، وهو أن هذه الشخصية ـ ضحية للضياع المعنوي والشقاء المادي في الماضي والحاضر على حد سواء. هذا في الوقت الذي يأتي فيه المشهد الأخير عبارة عن شريط سينمائي مركب تستحضر من خلال داخل مجرى وعين شخصية صابر الرحيمي ، كل مشمولات العالم الروائي متداخلة متزامنة ، على نحو تبدو فيه شخصية الفنان وهي تطل برأسها متسائلة هذه المرة عن العلة الجذرية المختفية وراء بناء شخصية صابر الرحيمي على هذا النحو الدرامي الذي يرابط فيه الاحساس بمعنى الضياع المعنوي والضياع المادي داخل تيار ذهنها وشعورها ولها شعورها.

ويقودنا هذا إلى سؤال أخير وهو : ما الرؤية الفنية في هذا النموذج ، أو بعبارة أخرى : إذا كانت شخصية صابر الرحيمي ، قد ركبت ذهنيا وشعوريا ولا شعوريا ووظيفيا باعتبارها معادلا فنيا للضياع الإنساني ، فما العلة المختفية وراء ذلك ؟ ؟

الواقع أنه لا يوجد معنى رمزي محدد في هذه الرواية ـ وربما في كل نماذج نجيب محفوظ الروائية في هذه المرحلة ـ فمن الأشياء التي تعطي لمفهوم « البناء التركيبي للشخصية الرئيسية » نوعا من المشروعية ذلك التركيب الذهني والمعنوي لهذه الشخصيات الرئيسية . وهذا لا يعني أنها شخصيات تجريدية أو مجرد أفكار ذهنية ، فهي شخصيات حية نابضة ، زاد من حيويتها ونبضها ، اتخاذ الفنان لمجرى وعيها الداخلي ، مركزا أساسيا لنمو الصراع الدرامي وتعميقه على نحو تلتقي عنده كل معطيات الزمان والمكان والحدث المادي المقدم لتتشكل متفاعلة مع بعضها البنية التركيبية لكل هذه الشخصيات الرئيسية .

ولكن وراء هذه البنية التركيبية ، توجد رؤية معنوية شاملة ومركبة في نفس الوقت . وإذا كانت كل العلاقات القائمة بين شخصية صابر

الرحيمي وبين شخصية كريمة باعتبارها معادلا فنيا لماضيه الملوث ، قد تآلفت في الفعل والزمن والمكان حول وضع هذه الشخصية في الطريق الخاطىء.، بحثا عن الكرامة والسلام والحرية » أي بحثا عن الأب المعنوي الضائع « سيد سيد الرحيمي » في الوقت الذي كان يوجد فيه طريق آخر أكثر سلاما وأمانا ، وهو طريق « الهام »[1] فإن نجيب محفوظ يبدو وكأنه يرمز من خلال ذلك إلى دلالة معنوية طالما الح عليها في كل نماذجه الروائية ، باعتبارها الخيار الوحيد للخلاص من هوان الشقاء المادي ومن الضياع المعنوي والتمزق الفكري والخلاء الشعوري. وتلك هي قضية العدالة الإنسانية الضائعة في الماضي والحاضر على الرغم من اختلاف هذا الماضي عن الحاضر .

ذلك أنه إذا كانت شخصية صابر الرحيمي من جهة وشخصية والدته بسيمة عمران من جهة ثانية ضحيتين إنسانيتين لغياب تحقق هذا المعنى في الماضي ، فإن شخصية صابر الرحيمي وشخصية كريمة ضحيتين له في الحاضر، ومن ثمة فالماضي والحاضر متشابهان .

وقد يعني ذلك مجموعة من الاحتمالات منها :

(أ) إن شخصية صابر الرحيمي (وكل الشخصيات الرئيسية الأخرى في النماذج الروائية الثلاثة « اللص والكلاب » « الشحاذ » و « ثرثرة فوق النيل » قد أعيد تركيبها وتشكيلها ، خارج الزمان والمكان المحدد ، باعتبارها رمزا للإنسان المعاصر الذي أغرقته المادة ، على نحو ـ سياق الحديث عن رواية الطريق بصفة أساسية ـ صار فيه مجرد بعد من أبعادها ، كما أشاعت في روحه الضياع والتمزق والفساد والتحلل

---

(١) رواية الطريق: ص ٣٦ ـ ٥٠/ ٦٤ ـ ٧٠/ ٧٩ ـ ٨٥/ ١٠٩ ـ ١١٥/ ١٣٥ ـ ١٤٠ .

والأنهيار ، وقطعت ـ نتيجة لسلطانها عليه ـ صلته بالينابيع الروحية التي يعني الانفصال عنها والتحلل منها خلو هذا الإنسان من معنى الحب والإيمان والأمل والعطاء ، وتحوله إلى مجرد كائن آلي ينفذ منطق المادة ووالمتعة الغريزية البيولوجية ، التي دمرت حياة شخصية صابر الرحيمي »، كما دمرت حياة والدته بسيمة في الماضي وكريمة في الحاضر .

(ب) ثمة احتمال آخر ، وهو أن طريق شخصية « الهام » الذي أخطأه صابر الرحيمي وهو في سياق البحث عن هويته وأصله ، ليسلك طريق كريمة ، وينتهي من خلال هذا الطريق إلى ما انتهى إليه ، إنما هو رمز مادي مؤداه . أن الحياة في الحاضر لا ترحم مثل هؤلاء العاطلين المتسكعين الذين هم نتيجة من نتائج الماضي . وثمة عدة قرائن موحية بذلك .

أولها أن شخصية « الهام » ذاتها قد فقدت ذات يوم والدها ، ولكن ذلك لم يسبب لها مشكلة متأزمة ومدمرة ، وذلك لأنها ضمن العاملين المنتجين الذين يتطلعون دائما إلى غد مشرق . ومن هذه القرائن أن شخصية « الهام » قد حدست أن مشكلة صابر الرحيمي تتمثل في كونه إنسانا عاطلا ، ومن ثم يمكن أن تحل أزمته بالعمل . ومن أجل ذلك سعت في الظروف العصيبة ، لأن تهيىء له جوا مناسباً للاستقرار .

والواقع أن كل هذه الاحتمالات ممكنة وقابلة لأن تؤخذ كوحدة معنوية مركبة لكن شخصية صابر الرحيمي لم تخرج إلى النور ولم تر الحياة في وجوهها المشرقة ، إنها ما تزال حبيسة الأرحام ، ما تزال حبيسة عقدة الأم بسيمة عمران باعتبارها رمزاً لسلطان المادة وطغيانها على الحياة الإنسانية .

ومن ثمة فالطريق إلى الهداية وإلى تحقق العدل الإنساني وإلى العمل

البناء ، ليس هو طريق بسيمة عمران في الماضي أو طريق كريمة في الحاضر على أية حال .

أهم الخصائص الفنية التي تتصف بها شخصيات نجيب محفوظ الرئيسية في هذه المرحلة .

١ ـ تتماثل شخصيات نجيب محفوظ الرئيسية في هذه المرحلة في كونها جميعا شخصيات مهيمنة ومؤثرة في البناء الروائي كله من البداية حتى النهاية ، فهي لذلك تبدو من حيث حضورها الروائي وكأنها تمثل مشهد واحد أساسه أنسياب مجرى الوعي الداخلي عبر المساحة النصية كلها ، وهذا يعني أنها جميعا تخضع لنظام سببي مادته الأساسية معطيات الذهن والشعور واللاشعور ، وقد ترتب عن ذلك أن جاء الفعل أو رد الفعل العضوي الخارجي الذي تقوم به هذه الشخصيات نتيجة للسببية الذهنية والشعورية واللاشعورية .

٢ ـ أنها تتماثل جميعا في أقترانها بـ « اللامكان » و « اللازمان » فهي شخصيات ينتظم بناءها الزمني والمكاني مفهوم، « المونتاج » من جهة و « الارتداد » من جهة ثانية . وحينما أقول أنها شخصيات توجد في « اللامكان » و «اللازمان» فإنني أعني بذلك اختفاء الاحساس بملامحها وصفاتها وأوضاعها الطبيعية والفيزيقية التي لا تتجاوز بيئتها المكانية والزمانية المحددة . كما أن رؤيتها هي للعالم ، رؤية « لامكانية » و « لازمانية » هذا إذا أخذنا الأمور بمنطق « السببية » وربما كانت أبرز خاصية تميزت بها كل هذه الشخصيات في سياق ذلك هي ذلك الرحيل الذهني والشعوري واللاشعوري ، الذي يتم عن طريق مجموعة من الأشكال اللغوية التي تتالف كلها في ارتياد عالم هذه الشخصيات ارتيادا داخليا، ومن أبرز هذه الأشكال اللغوية، استخدام اسلوب «الارتداد» القريب حينا والبعيد حينا آخر. واستخدام اسلوب «الاستباق»

أي استحضار ما هو في حكم المستقبل. واستخدام مفهوم « التداخل » بين هذين الوضعين في معظم الأحوال . هذا في حالة وعيها . أما في حالة رحيلها بواسطة « اللاوعي » فإن أبرز شكل لغوي لها في ذلك هو شكل « الرؤية الحالمة » ذات الطابع الدينامي المتحرك الذي غالبا ما يكون نتيجة لتداخل عدة أطراف درامية متقابلة داخل لاوعي الشخصيات الرئيسية الثلاثة « سعيد مهران »[1] و « صابر الرحيمي[2] و « عمر الحمزاوي[3] وذات الطابع - الرؤية الحالمة - النسقي الوهمي الثابت بالنسبة للاوعي شخصية « أنيس زكي » في رواية « ثرثرة فوق النيل ».

٣ - أنها جميعا - مع وجود تفاوت في الدرجة - شخصيات شاملة وعامة ، بقدر ما هي خاصة ومحدودة ، فهي تخاطب في الإنسان أقصى الجوانب والأبعاد المادية للحياة إلى جانب الأبعاد والمعاني الروحية لها .

وبعبارة أخرى فهي تصور مفارقة الحياة واستحالة انتظامها حين تفتقد التوازن والانسجام والانتظام بين مقتضيات الروح ومقتضيات المادة ، والعلة الأولى لذلك - فيما أرى - هي رؤية العدل الإنساني المتوقف عن التحقق ، أو الذي يتحقق على نحو شكلي ، لم يحم هؤلاء الضحايا من الضياع على مستوى الممارسة الفعلية للحياة . وهذا يعني أيضا أن نجيب محفوظ فنان ذو حس تاريخي وحضاري نافذ لمفهوم العدل الإنساني . فإذا أردنا أن نتمثل منظوره لذلك أمكن أن نقول أن كل وجوه الشقاء المادي والمعنوي التي يعانيها الإنسان الذي يصوره إنما تعود إلى

---

(١) رواية اللص والكلاب ص : ٨٠ - ٩٠ .

(٢) رواية الطريق ص : ٦٠ - ٦٣ .

(٣) رواية الشحاذ ص : ١٤٥ - ١٥٩ .

التخلف الحضاري لهذا الإنسان بمعناه الشامل والعودة إلى الإيمان بالله والوعي بالقيم الروحية والمعنوية وإخضاعها إلى حيز الفعل الممارس إنما هو المقياس الأساسي لعمق التطور الحضاري .

٤ ـ أنها جميعا شخصيات تتماثل في كونها « مفعولا به من الداخل » ولأجل ذلك أمكن القول بأن الرؤ ية المهيمنة التي اقترنت بها هي « الرؤ ية المنبثقة من الداخل ».

٥ ـ أن اعتبار لغة نجيب محفوظ هنا « مكثفة » في حد ذاتها و« مكثفة » من حيث وظيفتها في بناء الشخصية الرئيسية ، هذا النظام اللغوي أدى إلى وجود تماثل متعدد الأشكال في الموقف أو مجموعة المواقف المبثوثة في الرواية والمرتبطة دائما بوعي ولاوعي الطبيعة الداخلية لهذه الشخصيات ومن هنا فقد تماثلت كل هذه الشخصيات الرئيسية والثانوية التي هي امتداد لها ، بواسطة « التوازي والمماثلة » حينا وبواسطة « التقابل والمخالفة » حينا آخر ، في أنها معان ورموز مركبة ، ولهذا جاءت مختلف أبعادها المكانية والزمانية والذهنية والشعورية والوظيفية ، شاحبة من اللون المحلي الذي يجعل منها كائنات مقفلة على ذاتها في إطار البيئة المحلية . فهي لذلك شخصيات مركبة في سياق الشمول والعموم أكثر منها في سياق الخصوص . أو هي شخصيات عامة وخاصة في وقت واحد .

وهكذا فبقدر ما تعبر هذه الشخصيات عن معنى الضياع المحلي نتيجة غياب معنى العدل من ناحية ونتيجة التناقض الصارخ بين معطيات المادة ومعطيات الروح بقدر ما تعبر أيضا عن الضياع المعنوي للإنسان المعاصر ، بعد أن أغرقته المدنية الحديثة بماديتها وآليتها وأستأصلت منه الأصول والينابيع الروحية والمعنوية .

على الرغم من أن استخدام المنهج اللغوي ، استخداما تطبيقيا ، يعد مخاطرة قد لا يأمن صاحبها الزلل ، فقد أمكن للدارس ، أن يؤكد تطبيقيا ، بأن استخدام هذا المنهج في مجال الدراسات الأدبية والنقدية ، هو المجال الحيوي الفعال ، لفهم العمل الفني ، ومحاولة الخروج منه بتقاليد ومفاهيم جديدة ، من شأنها أن تصحح مسار النقد العربي الحديث وتوجهه الوجهة السليمة ، بل وتتيح لمن يتشبث ويؤمن بمبدئه النقدي ـ ولو أخطأ ـ أن يبدع ويبتكر في مجال هذا النشاط الإنساني الراقي . وإذا كان هذا هو الإطار العام لهذه الرسالة ، فإن هناك بعض النتائج الهامة حاول هذا البحث إثارتها على نحو تطبيقي تحليلي حينا ووصفي استنتاجي حينا آخر ، ويمكن إجمالها فيما يلي :

١ ـ اتخاذ الشكل أو « القالب اللغوي » مقياسا أساسيا في بناء نجيب محفوظ للشخصيات الرئيسية ، وذلك اعتقاداً من الدارس بأن كل شيء في هذا العالم الروائي محكوم بكيفية استخدام الفنان للغة الروائية، على نحو لا يمكن أن نفرق فيه بين كونها وسيلة وبين كونها غاية في آن واحد .

٢ ـ بناء على ذلك فقد جاءت كل المحاولات التحليلية مرة والوصفية الاستنتاجية مرة ثانية ، لبنية الشخصيات الرئيسية ، قائمة على ما للغة من نشاط دلالي فعال ، أكثر مما هي قائمة على الوحدات الروائية ، كالحدث المقدم والمكان المنظور والزمن الوقائعي .

٣ ـ كشفت الدراسة التحليلية للنصوص الروائية، على شيء مهم في عالم هذا الفنان ، وهو أنه يوجد وراء مختلف الأبعاد المحسوسة والمرئية للشخصيات الرئيسية ، رؤية فنية وفكرية شاملة تبدو بمثابة الينبوع الذي

بتوقفه، تفتقد الحياة توازنها وتوافقها وعطاءها ، وهو يتمثل في توقف معنى العدل الإنساني عن التحقق في الحياة . ومفهوم العدل عند هذا الفنان ، مفهوم حضاري وإنساني شامل ، أكثر مما هو مفهوم محدود تقتضيه ضرورات مادية خاصة بالكيان المحلي المختل توازن الحياة فيه بين من يملكون مصادر الحياة ومن لا يملكونها .

٤ ـ إلى جانب ذلك ـ وربما نتيجة حتمية له ـ بنيت كل شخصيات نجيب محفوظ الرئيسية ، باعتبارها مجموعة « صور » لوجود تناقض صارخ بين ما هو كائن فعلا في الحياة وبين ما يجب أن تكون عليه . ونجيب محفوظ ، لا يقف ـ في الواقع ـ عند مجرد تصوير التناقض ، وإنما هو فنان يبحث عن التوافق والانسجام الروحي والمادي والمعنوي للحياة . وإن بدت شخصياته في ظاهرها ، شخصيات مختلة التوازن ، أو تمارس وظائف عادة ما تنتهي بها إلى الطريق المسدود .

٥ ـ على أن النتيجة الأساسية هي محاولة الدارس ، في تقديم طريقة خاصة في التحليل اللغوي للنصوص الروائية ، وهي طريقة تعتمد على الوصف والاستنتاج من جهة وعلى التحليل والتفتيت من جهة ثانية . وربما في هذه النقطة بالذات يكمن مدى ما أضافه هذا البحث لمجال الدراسات الأدبية والنقدية . هذا إذ كان قد أضاف شيئا .

٦ ـ يرى الدارس أن نجيب محفوظ ، كظاهرة لغوية فنية « لا تزال بحاجة إلى مزيد من الدراسات البناءة القائمة على فحص وتحليل اللغة ، الروائية طبيعة ووظيفة ، كما يرى أنه من المفيد ، لمن سيدرس فن نجيب محفوظ الروائي في إطار المنهج اللغوي ، أن يقتصر الأمر على نموذج روائي واحد يهدف دراسته دراسة رأسية ، تصف وتحلل وتركب ، ثم تستخرج من كل ذلك نظاماً فنيا ، قد يصل بعد تكاتف الجهود ، إلى ما

يشبه النظرية الأدبية . ففي ذلك وحده يستطيع النقد الأدبي العربي الحديث أن يتجاوز مرحلة الأخذ والاستهلاك ، ليصل إلى مرحلة العطاء والانتاج الفعلي القائم على معطيات الأعمال الفنية نفسها . فالواقع أن مشكلة النقد العربي الحديث هي بالدرجة الأولى ، مشكلة تقاليد فنية جادة ومواكبة لروح العصر ، والمجال الوحيد الذي يمكن أن تنبع منه هذه التقاليد الأدبية ، هو النص الأدبي ، أي هو اللغة نفسها .

المصادر والمراجع

١ ـ المصادر :

محفوظ (نجيب) : **القاهرة الجديدة** ، مكتبة مصر ، الطبعة التاسعة ١٩٧٤ .

محفوظ (نجيب) : **زقاق المدق** ، مكتبة مصر ، الطبعة السابعة ١٩٧٢ .

محفوظ (نجيب) : **بداية ونهاية** ، مكتبة مصر ، الطبعة العاشرة ١٩٧٦ .

محفوظ (نجيب) : **اللص والكلاب** ، مكتبة مصر ، الطبعة السابعة ١٩٧٦ .

محفوظ (نجيب) : **الطريق** ، مكتبة مصر ، الطبعة الرابعة ١٩٧٤ .

محفوظ (نجيب) : **الشحاذ** ، مكتبة مصر ، الطبعة الرابعة ١٩٧٤ .

محفوظ (نجيب) : **ثرثرة فوق النيل** ، مكتبة مصر ، الطبعة الثالثة ١٩٧٣ .

٢ ـ المراجع العربية :

١ ـ د. ابراهيم (زكريا) ، **مشكلة الفن** ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٧٦ .

٢ ـ د. أحمد قاسم (سيزا) ، **ثلاثية نجيب محفوظ** (دراسة مقارنة) ، آداب القاهرة ١٩٧٨ م .

٣ ـ ألبيريس (م. ر.) **تاريخ الرواية الحديثة** ، ترجمة جورج سالم ،

طبعة أولى ، مكتبة الفكر الجامعي ، منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان ، ١٩٦٧ م .

٤ ـ بدر (عبدالمحسن طه) ، **نجيب محفوظ الرؤية والأداة (أ)** ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٨ م .

٥ ـ برتور (ميشال) ، **بحوث في الرواية الجديدة** ، ترجمة ، فريد انطونيوس مكتبة الفكر الجامعي ، منشورات عويدات ، بيروت ١٩٧١ م .

٦ ـ ديتش (ديفيد) ، **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق** ، ترجمة ، د. احسان عباس ، دار صادر ، بيروت ١٩٦٧ م .

٧ ـ د . الربيعي (محمود) ، **قراءة الرواية** ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٧٤ م .

٨ ـ د. الربيعي (محمود) ، **حاضر النقد الأدبي** ، (مترجم) ، الطبعة الأولى ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٧٥ م .

٩ ـ د. الربيعي (محمود) ، **مقالات نقدية** ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٧٨ م .

١٠ ـ د. راغب (نبيل) ، **قضية الشكل الفني في أدب نجيب محفوظ** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٥ م .

١١ ـ ستولنيز (جيروم) ، **النقد الفني** ـ دراسة جمالية وفلسفية ـ ترجمة ، د. فؤاد زكريا ، مطبعة جامعة عين شمس ، القاهرة ١٩٧٤ م .

١٢ ـ الشطي (سليمان) ، **الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ** ، الطبعة الأولى ، المطبعة العصرية بالكويت ١٩٧٦ م .

١٣ ـ د. طه (محمود طه) ، **دراسات لأعلام القصة في الأدب الانجليزي الحديث** ، الدار القومية ، القاهرة ، ١٩٦٦ م .

١٤ ـ فتحي (إبراهيم) ، **العالم الروائي عند نجيب محفوظ** ، دار الفكر المعاصر ، القاهرة ١٩٧٨ م .

١٥ ـ فضل (صلاح) ، **نظرية البنائية في النقد الأدبي** ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٧٨ م .

١٦ ـ كاريل (اليكسيس) ، **الانسان ذلك المجهول** ، تعريب ، شفيق أسعد فريد ، الطبعة الثانية ، مؤسسة المعارف ، بيروت ١٩٧٧ م .

١٧ ـ لوكاتش (جورج) ، **معنى الواقعية المعاصرة** ، ترجمة ، د. أمين العيوطي ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٧١ م .

١٨ ـ المسيدي (عبدالسلام) ، **الأسلوب والأسلوبية ـ نحو بديل ألسني في نقد الأدب** ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ـ تونس ١٩٧٧ م .

١٩ ـ ميرهوف (هانز) ، **الزمن في الأدب** ، ترجمة ، د. أسعد رزق ، مراجعة العوض الوكيل ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ١٩٧٢ م .

٢٠ ـ د. ناصيف (مصطفى) ، **دراسة الأدب العربي** ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة (بدون تاريخ) .

٢١ ـ د. ناصف (مصطفى) ، **الصورة الأدبية** ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ١٩٥٨ م .

٢٢ ـ د. ناصف (مصطفى) ، **مشكلة المعنى في النقد الحديث** ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٧٠ م .

٢٣ ـ د. النقاش (رجاء) ، **أدباء معاصرون** ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٢ م .

٢٤ ـ همفري (روبرت) ، **تيار الوعي في الرواية الحديثة** ، ترجمة ، د. محمود الربيعي ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٧٢ م .

٢٥ ـ الهواري (أحمد إبراهيم) ، **البطل المعاصر في الرواية المصرية** ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٦ م .

٢٦ ـ الواد (حسن) ، **البنية القصصية في رسالة الغفران** ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ـ تونس ١٩٧٥ م .

٢٧ ـ وارين (أوستن) ، رينيه ويلك ، **نظرية الأدب** ، ترجمة محيي الدين صبحي ، مراجعة د. حسام الخطيب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، دمشق ١٩٧٢ م .

٣ ـ الدوريات :

١ ـ **الثقافة المصرية** ، السنة الخامسة ، العدد ٥٨ ، يوليو ١٩٧٨ م « الفن الروائي عند نجيب محفوظ » ، ترجمة أحمد درويش .

٢ ـ **عالم الفكر الكويتية** ـ المجلد الثامن ، العدد الثاني ، يوليو ـ أغسطس ـ سبتمبر ١٩٧٧ م .

٣ ـ **الكاتب المصرية** ، السنة السادسة عشر ، العدد ١٨٥ ، أغسطس ١٩٧٦ م « عن قضية الأدب والمجتمع » د. محمود الربيعي .

٤ ـ Communications No. =8, Seuil, Paris 1966.

٤ ـ المراجع الفرنسية :

1 — Barthes (Roland) et autres, **Poétique du récit,** ed., du seuil Paris 1977.

2 — Bremonde (Claude), **Logique du récit,** ed., du seuil, Paris 1973.

3 — Genette (Gerard), **Figures I,** ed., du seuil, Paris.

4 — Genette (Gerard), **Figures III,** ed., du seuil Paris, 1972.

5 — Levi-strauss (Claude), **Anthropologie structural deux,** librairie plon, Paris, 1973.

6 — Riffaterre (Michael), **Essais de stylistique structurale,** presentation et traductions de daniel delas, ed., flamarion, France 1972.

7 — Todorov (Tzvetan), **Qu'est-ce que le structuralisme,** ed., du seuil, Paris 1966.

8 — Todorov (Tzvetan), **Litterature et signification,** ed., Librairie Larousse, Paris 1967.

9 — Todorov (Tzvetan), **Théorie de la litterature,** Texte des formalistes Russes Reunis, Presentes et traduits par Tzvetan Todorov Collection «Tel quel» seuil, Paris 1963.

10 — Todorov (Tzvetan), **Introduction a la litterature fantastique, ed., du seuil 1970.**

ملخص الرسالة

بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ

ـ نماذج تطبيقية ـ

لا يوجد هناك اختلافاً على أن أدب نجيب محفوظ الروائي يمثل ظاهرة أدبية متفردة بذاتها . وهي ظاهرة ، تتميز بعمق وشمول الرؤية الفنية والفكرية ، ومع أنها قد درست كثيراً إلا أنه لم يعرف عنها الشيء الكافي من حيث خصائصها الفنية وعلى هذا الأساس قد حاولت هذه الدراسة أن تلقي مزيداً من الضوء على الفن الروائي لنجيب محفوظ ، وذلك انطلاقاً من المنهج اللغوي ، الذي يقول باستقلال بنية العمل الفني عن غيرها من النشاطات الأخرى . فنحن في العمل الفني إزاء لغة مصنوعة تختلف في طبيعتها ووظيفتها عن صورتها الأصلية خارج العمل الفني .

ومن الأمور الهامة في القالب الروائي عند نجيب محفوظ ، بناؤه للشخصية الروائية عموماً، والرئيسية منها بصفة خاصة . وهذا هو الموضوع الأساسي الذي تقوم عليه هذه الرسالة .

وعملاً بالمنهج اللغوي ، فقد تم تحديد الشخصيات الرئيسية في روايات نجيب محفوظ وفقاً لنوع القالب اللغوي المستخدم . ومن قراءة مختلف أعمال نجيب محفوظ تبين أن هناك قالبين بارزين هما :

١ ـ البناء الواقعي التصويري : وفي هذا الإطار تندرج كل شخصيات نجيب محفوظ الروائية ابتداء من رواية « القاهرة الجديدة » حتى « الثلاثية » . وقد احتوى هذا القالب على ثلاثة فصول كما يلي :

الفصل الأول : (١) معنى البناء الواقعي التصويري عند نجيب محفوظ .

(٢) وظيفة البناء التصويري في بناء الشخصية الرئيسية في رواية « القاهرة الجديدة » ورواية « زقاق المدق » .

والهدف الأساسي من وراء هذاالفصل هو أن الشخصية الرئيسية والحدث المقدم إنما هما وسيلة لتصوير وتجسيم دلالة فنية وفكرية عامة ، يقدمها نجيب محفوظ عن طريق السياق الرمزي المجسم والمشخص ، أكثر مما يقدمها في شكل صريح ومباشر .

وبما أن هذه الدراسة تعتمد على الناحية التطبيقية القائمة على دراسة النصوص نفسها ، فقد كان على الدارس أن يختار لذلك نموذجاً تطبيقياً موسعاً هو رواية « بداية ونهاية » وهو ما تكفل به الفصل الثاني ، تحت عنوان « البناء المكاني للشخصية الرئيسية في رواية « بداية ونهاية » ، والفصل الثالث تحت عنوان « البناء الزمني للشخصية الرئيسية في رواية « بداية ونهاية » .

ففي الفصل الأول درس الباحث وظيفة المكان ، أياً كان نوعه في بناءالشخصية بناءاً تصويرياً ، كما درس في الفصل الثالث وظيفة الزمن بأبعاده ومستوياته المختلفة ، في بناء الشخصية الرئيسية ، وذلك من موقع فحص نصوص دالة على ذلك .

٢ ـ **البناء التركيبي للشخصية الرئيسية عند نجيب محفوظ** : وتندرج في هذا الاطار كل شخصيات نجيب محفوظ الرئيسية ابتداء من رواية « اللص والكلاب » حتى رواية « ميرامار » .

ويتكون هذا الفصل من جزأين ، أولهما وصفي استنتاجي ، وضح من خلاله الدارس معنى البناء التركيبي للشخصية الرئيسية ، والثاني تحليلي ، ويتمثل في فحص نموذجين روائيين هما « اللص والكلاب » و « الطريق » .

وأبرز ما يلفت النظر في هذه النماذج الأخيرة أن شخصياتها وأحداثها ومجالها المكاني والزمني ، كل ذلك يبدو رموزاً مركبة تصب كلها في محور عام ، يتمثل في تمزق وضياع هذه الشخصيات الرئيسية نتيجة وجود تناقض صارخ ، بين ما هو كائن فعلاً في كيان هذه الشخصيات وبين ما يجب أن يكون عليه هذا الكيان المادي والمعنوي في آن معاً .

هذا ولا ينسى الباحث أن يذكر بأنه قد استعان بالمنهج البنائي ولكن في حدود ضيقة جداً لأن العمل الفني الملموس هو الذي يفرض نوع المنهج ونوع الرؤية النقدية ، والمهم على كل حال في العمل الفني أنه خلق لغوي لا يحاكي الواقع ولا يعكسه ، كما تعكسه المرآة ، وإنما هو يعيد اكتشاف مفارقاته عن طريق التصوير من ناحية والتركيب من ناحية ثانية . وهو ما حاولت هذه الرسالة أن تحققه .

الفهـرس

صدر عن دار الحداثة لعام ١٩٨٥

كتب عن أدب نجيب محفوظ الروائي الشيء الكثير ، ولكن يبدو ان معظم الدراسات التي تناولت أدب هذا الفنان ، كانت تتناول المناخ الذي يمثل البيئة الخام للعمل الفني من ناحية كما أنها من ناحية أخرى تدور في تلك الثنائية الاصطناعية ، التي تتمثل فيما يعرف بـ «الشكل والمضمون» فقد نظرت معظم هذه الدراسات إلى أدب نجيب محفوظ ـ أو بعضه ـ باعتباره أدبا واقعيا من ناحية وأدبا فلسفيا وذهنيا من ناحية أخرى ، مما أدى إلى عقد نوع من المطابقات الوهمية بين ما هو ماثل في بنية الواقع الخارجي وبين ما هو ماثل في العمل الفني ، فمفهوم « الانعكاس » ، يسيطر على الدراسات التي تناولت الأدب الروائي لهذا الفنان . وكانت الخلاصة العامة لذلك كله أن عرفنا الكثير عن محيط ومحتوى أعمال نجيب محفوظ الروائية ، ولكننا لم نعرف ـ إلا في حالات نادرة وعرضية ـ أَدَبِيَّة هذا الأدب ، ومشكله اللغوي وخصائصه الروائية في سياق هذا الشكل ورؤيته الداخلية ... الخ .

دار الحداثة
للطباعة والنشر والتوزيع ش.م.م.
لبنان ـ بيروت ص.ب ١٤/٥٦٣٦